


THE GETTY CENTER LIBRARY



GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

PARIS

TYPOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

J. DE WITTE
Membre de l'Institut

ET

FRANÇOIS LENORMANT
Professeur d'archéologie près la Bibliothèque Nationale.

PREMIÈRE ANNÉE
1875

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
21, RUE BONAPARTE, ET 13 RUE DE LA FAYETTE

Londres, Dulau and C°, Soho square. — **Leipzig**, Twitmeyer.
Bruxelles, A. Decq. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof.
Rome, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Dufrene.
Madrid, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern



GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

TÊTE DU FRONTON OCCIDENTAL DU PARTHÉNON.

(PLANCHE I.)

En 1846, M. Naudet, administrateur général de la Bibliothèque alors Royale, fit retirer des caves un certain nombre de fragments de marbres antiques qui y gisaient oubliés depuis de longues années. En sa qualité de conservateur du Cabinet des médailles, mon père fut chargé de classer et d'examiner ces débris. Une tête de femme en marbre pentélique le frappa par son grand style, l'étroite analogie de sa sculpture et la correspondance exacte de ses proportions avec les figures des frontons du Parthénon. Bientôt il constata que son instinct archéologique ne l'avait pas trompé sur ce point, en retrouvant la place de la tête en question dans les dessins de Carrey. C'était celle de la figure du fronton occidental qui est désignée par le n° 12 dans le fac-simile des dessins de l'élève de Le Brun publié par le marquis de Laborde (1), c'est-à-dire de la Nymphe qui accompagne Amphitrite et dans laquelle on voit généralement Halia ou Leucothée. Une circonstance achevait de confirmer cette découverte ; le derrière de la tête manque absolument et n'a jamais existé ; or c'est précisément ce qu'exigeait la position de la tête de la figure en question par rapport au bord supérieur du fronton.

Mon père communiqua aussitôt à l'Académie des Inscriptions sa découverte, qui rendait à la science et à l'art la seule tête des frontons de Phidias échappée aux ravages du temps et aux désastres du Par-

(1) Dans son grand ouvrage du *Parthénon*, resté incomplet, et dans le tome I[er] de son *Athènes aux* XV[e], XVI[e] *et* XVII[e] *siècles*.

thénon, avec celle de la Victoire Aptère, du même fronton, qui, retrouvée à Venise par Weber, avait été depuis lors acquise par le marquis de Laborde. Il en fit le sujet d'un mémoire (1). Letronne prit feu pour cette trouvaille (2), ce qui ne pouvait manquer d'amener et amena, en effet, une dénégation de Raoul-Rochette (3). Ces polémiques sont loin de nous, et aujourd'hui l'attribution de la tête que possède le Cabinet des médailles est universellement acceptée. C'est comme un morceau de Phidias qu'elle est exposée à la Bibliothèque Nationale (4); au Musée Britannique, le moulage en est placé dans la Salle d'Elgin auprès des débris originaux des frontons.

Reste cependant une question toujours profondément obscure. C'est celle de savoir comment un fragment d'une origine aussi illustre a pu entrer pour ainsi dire *incognito* à la Bibliothèque et y demeurer tant de temps ignoré. Letronne a essayé de prouver que cette tête avait dû faire partie des collections du marquis de Nointel (5), mais il n'a réussi à établir ni ce fait, ni la manière dont elle se serait trouvée séparée des autres marbres de Nointel. Il y a même plus, et le marquis de Laborde me paraît avoir établi d'une manière tout à fait décisive (6) qu'une tête qui figure encore en place dans les dessins de Carrey, ne pouvait pas être chez M. de Nointel, et qu'il est d'ailleurs inadmissible que le célèbre ambassadeur ait possédé un morceau important d'un des frontons du Parthénon sans que la chose ait été signalée par ceux qui parlent de sa collection pour l'avoir vue à Constantinople, comme Spon, ou bien en France après son retour.

Puisque la statue d'Halia ou Leucothée avait encore sa tête en place quand Carrey la dessina, on ne saurait en expliquer la mutilation qu'en la rattachant à la catastrophe à jamais déplorable qui précipita à terre une partie du fronton occidental, ébranlé par l'explosion du 26 septembre 1687, lorsque Morosini, quelques mois après (7), voulut faire enlever le char de la Victoire Aptère pour le transporter

(1) *Moniteur des arts*, t. IV (1847), p. 1-25.

(2) *Revue archéologique*, t. III (1846), p. 335 et suiv.; p. 460 et s.

(3) *Journal des savants*, 1851, p. 263.

(4) Chabouillet, *Catalogue général des camées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, p. 575, n° 3276.

(5) *Revue archéol.* t. III (1846), p. 460 et suiv.

(6) *Athènes aux* XVe, XVIe *et* XVIIe *siècles*, t. I p. 157-163.

(7) En mars 1688.

en trophée à Venise (1). Après ce nouveau désastre, qui acheva la dévastation du Parthénon, les officiers et employés de toutes les nations qui faisaient partie de l'armée vénitienne se jetèrent sur les débris qui jonchaient le sol et s'empressèrent à l'envi d'y ramasser des morceaux de sculpture pour en faire autant de souvenirs de l'expédition et de la ville qu'ils allaient abandonner (2). C'est ainsi que San-Gallo, le secrétaire de Morosini, emporta la tête de la Victoire Aptère, un capitaine danois, nommé Hartmand, les deux têtes d'une des métopes que le baron de Rumohr et Brœndsted ont retrouvées à Copenhague, enfin un officier vénitien inconnu le fragment de la frise qui existe dans le musée Obizzi du château du Catajo.

Aucun de ces morceaux n'a de certificat d'origine plus clair que la tête de la Bibliothèque Nationale. Si l'on sait que ce fut San Gallo qui rapporta la tête de la Victoire, ce n'est pas qu'aucun document contemporain en parle, c'est parce que c'est dans sa maison que Weber la découvrit fortuitement en 1824. Les morceaux de Copenhague étaient enregistrés dans cette ville, en 1690, comme provenant « du temple de Diane à Éphèse ». Quant à celui du Catajo, il n'existe ni trace écrite de son arrivée à Venise, ni tradition sur son origine.

Ce ne furent pas là, du reste, les seuls fragments enlevés alors de cette manière ; il y en eut bien d'autres, et peut-être en retrouvera-t-on encore à Venise ou ailleurs. C'est en effet sûrement à ce pillage des sculptures du Parthénon que fait allusion Cornelio Magni dans son livre publié en 1691, quand il dit, combinant les faits plus récents avec le souvenir de son passage à Athènes en 1674, à la suite de M. de Nointel : « Mancano quasi a tutte queste (les sculptures du temple) le « teste, mentre, chi non hà potuto esportare i corpi intieri, si è con- « tentato di esse, per trasmetterle poi ad ornare le galerie e gabinetti « de' signori grandi e curiosi letterati in Roma, per l'Italia, *Francia,* « Espagna, Germania e rimanente dell' Europa (3). »

Cette phrase a passé jusqu'ici presque inaperçue ; pourtant elle a une importance capitale dans la question qui nous occupe, car elle

(1) Laborde, *Athènes aux* XV[e], XVI[e] *et* XVII[e] *siècles*, t. II, p. 220-227.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 220-239.

(3) Cornelio Magni, t. II, p. 484.

prouve que Cornelio Magni connaissait l'existence d'une tête au moins provenant du Parthénon, transportée en France et conservée dans un cabinet de grand seigneur ou de curieux. Nous sommes parfaitement autorisés à l'appliquer à celle qui est entrée sans doute à la Bibliothèque Nationale à la suite des confiscations révolutionnaires, sans laisser de traces de son arrivée au milieu du désordre de cette époque.

Parmi les aventuriers qui composaient l'armée commandée par Morosini et Kœnigsmark, et dont la majorité était formée d'Allemands, il y avait aussi quelques Français. Dans la petite cour qui précède le narthex de l'église du monastère de Daphni, on voyait encore jusqu'en 1863, époque où les murs en ont malheureusement été enduits de chaux, quelques signatures européennes groupées dans un même coin et portant presque toutes la date de 1687. Il était évident par là que ce monastère, situé dans le défilé qui donne accès de la plaine d'Éleusis dans celle d'Athènes, avait dû être alors momentanément occupé par un avant-poste de l'armée vénitienne, campée dans le bois des Oliviers et redoutant une attaque de l'armée du séraskier, qui était à Thèbes et par conséquent devait, si elle venait, déboucher par Éleusis. Les signatures en question, que j'ai relevées en 1859 et 1860, et que d'autres voyageurs avaient déjà remarquées avant moi, étaient celles d'officiers ou de soldats ayant fait partie de ce poste avancé. La plupart offraient des noms allemands et italiens, et même un vivat au général : *Hoch lebe Graf Kœnigsmark*; mais dans le nombre il y en avait aussi une française :

ANDRÉ DESPERS
1687

La présence de Français dans l'armée ainsi constatée par ce petit fait, l'origine de la tête du Cabinet des médailles s'explique tout naturellement. C'est par un de ces aventuriers de notre pays qu'elle aura été enlevée, comme par d'autres, Italiens et Danois, les fragments que l'on a retrouvés à Venise et à Copenhague. Rapportée ou envoyée par lui en France, elle y sera obscurément entrée dans quelque galerie particulière où elle aura bientôt été oubliée.

Cet admirable morceau de l'art grec n'a jamais été jusqu'à présent publié d'une manière digne de lui. Une très-médiocre lithographie en a été seulement donnée dans le *Moniteur des arts* en 1846 et un bois plus qu'insuffisant dans la *Revue archéologique* de 1847. La photographie insérée par le marquis de Laborde dans le tome I[er] de son *Athènes aux* XV[e], XVI[e] *et* XVII[e] *siècles* laisse aussi beaucoup à désirer, et d'ailleurs elle est aujourd'hui presque effacée dans tous les exemplaires. Mais M. Lemaître avait fait de la tête du Cabinet des médailles une fort belle planche, qui figura au Salon de 1849, et n'a jamais été mise dans le commerce. Nous l'avons fait reproduire par le procédé de l'héliogravure, et nous sommes heureux de pouvoir l'offrir à nos souscripteurs en inaugurant la *Gazette archéologique*.

Le nez est une restauration moderne, due au sculpteur Seurre. Brisé dans la chute du fronton, ce nez avait été coupé carrément à l'arrivée du morceau en France, en vue d'un travail analogue de restaurateur.

François Lenormant.

DIONYSUS ET SILÈNE.

(planche 2.)

Les deux plaques d'or, reproduites sur la planche 2, ont été rapportées de Syrie, où elles ont été trouvées. C'est grâce à l'obligeance de MM. Rollin et Feuardent qu'il m'est permis de publier ces deux curieux bijoux, qui ont été faits vraisemblablement vers la fin du second ou au commencement du troisième siècle de notre ère. On y reconnaît, avec des réminiscences de l'ancien art, le travail des artistes grecs de cette époque.

Sur l'une de ces plaques est représenté Silène debout, tourné à gauche, et tenant dans ses mains un vase et un bâton de bois résineux. Le vieux compagnon de Bacchus n'a pour tout vêtement qu'une draperie autour des reins. Des pampres et des grappes de raisin servent d'encadrement à cette figure. Poids : 25^{gr},50.

L'autre plaque montre Dionysus jeune, sous des formes féminines,

entièrement nu, avec une coiffure de femme et une couronne de lierre; une peau de panthère, glissant le long des épaules, retombe par derrière jusqu'à terre. Le dieu marche sur les flots, qui sont assez mal indiqués par des espèces d'enroulements; il est tourné à droite et armé de deux torches ardentes, comme s'il était représenté dans l'action de combattre, quoiqu'on n'aperçoive aucun adversaire. Peut-être, dans l'origine, y avait-il une troisième plaque sur laquelle on avait représenté les ennemis de Dionysus. Poids : 26^{gr},50.

Ces plaques, sur lesquelles les figures se présentent en relief, sont travaillées au repoussé, et réparées au ciseau et au marteau. On aperçoit partout dans le champ des traces du martelage. Une particularité qui mérite d'être signalée, c'est que certains détails et certains ornements se présentant en creux sur la face, sont en relief au revers. Par exemple, ce genre de travail, exécuté au repoussé, avec de petits outils, se remarque dans les pampres et dans les grappes de raisin qui entourent Silène, dans les cheveux flottants de Dionysus et à l'extrémité des flammes aux deux torches. Le diamètre de ces plaques rondes est d'environ 64 millimètres. Chacune est enfermée dans une boîte d'or, formée d'une feuille très-mince et à laquelle sont fixées quatre attaches, destinées probablement à appliquer ces riches décorations sur un vêtement (1).

En voyant Dionysus armé de deux torches enflammées, on pouvait penser à la guerre des dieux contre les géants, ou à l'expédition de Dionysus dans les Indes. Les torches ardentes conviennent, en effet, comme armes au dieu, né au milieu des flammes, πυριγενής, et qui porte aussi les épithètes de λαμπτήρ (2), de πυρπόλος (3) et de φαυστήριος (4).

Un sarcophage de la villa Mattei (5), aujourd'hui au Vatican (6), montre Hécate, armée de deux flambeaux allumés, qui combat un géant renversé à ses pieds. Apollodore (7) introduit dans la Gigantomachie

(1) *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1874, p. 41.
(2) Paus., VII, 27, 2.
(3) Lucian., *Bacch.*, 3
(4) Lycophr., *Cassandr.*, 212. — Cf. Welcker, *Nachtrag zur Æschyl. Trilogie*, p. 221.
(5) Venuti, *Vet. monumenta quæ in hortis Cælimontanis et in ædibus Matthæiorum adservantur*, t. III, pl. XIX. — Millin, *Galer. myth.*, XXXI, 113.
(6) *Mus. Chiaramonti*, pl. XVII.
(7) I, 6, 2.

Héphestus, armé de masses incandescentes (μύδροι), qui terrasse le géant Clytius. Ce combat est représenté sur deux coupes peintes, l'une au Musée de Berlin, l'autre de la collection de Luynes, aujourd'hui au Cabinet des médailles, à Paris (1). Enfin Lucien (2), en parlant de la guerre que Dionysus porta dans les Indes, dit qu'il dévasta tout le pays par le feu, πυρπολῶν. Sur la grande coupe peinte qui porte les signatures de deux artistes, Erginus et Aristophane, au Musée de Berlin, on voit Artémis qui, armée de deux torches enflammées, combat le géant Ægéon (3).

Mais il faut tenir compte des flots sur lesquels le jeune dieu semble poser les pieds. Dès lors nous sommes amené nécessairement à chercher un autre mythe qui nous transporte sur le rivage de la mer.

Dionysus est quelquefois mis en rapport avec la mer ou avec les divinités marines. Ainsi, quand il est poursuivi par Lycurgue, il se jette dans les flots et s'enfuit auprès de Thétis (4). Il lutte avec Triton, d'après une tradition racontée par les habitants de Tanagra en Béotie, où, dans le temple de Dionysus, on montrait un Triton de forme colossale, n'ayant pas de tête. On prétendait que ce Triton enlevait les troupeaux du pays, et que pour le punir le dieu lui avait abattu la tête d'un coup de hache (5). D'après une autre tradition (6), Dionysus eut une lutte avec Glaucus, qui avait tenté de lui enlever Ariadne. Le dieu le terrassa en l'enlaçant dans des ceps de vigne, tel qu'on voit Dionysus triompher d'un géant en l'embarrassant dans des branches de lierre, sur la coupe, déjà citée plus haut, de la collection de Luynes (7).

Mais un mythe autrement célèbre est celui de la rencontre de Dionysus avec les pirates tyrrhéniens. Les auteurs anciens et les monuments nous fournissent des détails intéressants sur cette tradition.

Un des hymnes homériques porte le titre de Διόνυσος ἢ λῃσταί, *Diony-*

(1) Gerhard, *Trinkschalen*, pl. x et xi. — Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints, étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. xix. — Gerhard, *l. cit.*, pl. A et B.

(2) *Bacch.*, 3.

(3) Gerhard, *Trinkschalen und Gefæsse*, pl. ii-iii.

(4) Homer., *Iliad.*, Z, 135.

(5) Paus., IX. 20, 4.

(6) Athen., VII, p. 296, B.

(7) *Description de quelques vases peints*, pl. xix.

sus ou les Pirates (1). Le dieu paraît sous la forme d'un jeune homme, νεηνίῃ ἀνδρὶ ἐοικώς. Il est pris par les pirates, qui le chargent de liens et l'embarquent sur leur vaisseau. Les liens se rompent. Le pilote engage ses compagnons à remettre le captif en liberté, mais ils se moquent de lui. Des flots de vin coulent dans le vaisseau, des pampres avec des raisins naissent partout, le lierre en fleurs couvre les rames. Le dieu se change en lion ; on voit apparaître une ourse. Les pirates s'enfuient en courant vers la poupe, enfin ils se jettent dans la mer et sont changés en dauphins (2).

Voulant passer d'Icarie à Naxos, dit Apollodore, Dionysus loua une trirème qui appartenait à des pirates tyrrhéniens. Ceux-ci, l'ayant embarqué, laissèrent Naxos de côté, et dirigèrent leur route vers l'Asie, dans l'intention de l'y vendre. S'étant aperçu de leur projet, il changea le mât et les rames en serpents, remplit le vaisseau de lierre et y fit entendre le son des flûtes. Les pirates, devenus furieux, se précipitèrent dans la mer, où ils furent transformés en dauphins (3).

D'après d'autres récits, les pirates tyrrhéniens rencontrent le jeune Dionysus endormi sur le rivage et l'emmènent pour l'embarquer avec eux. A son réveil, il s'aperçoit de la mauvaise foi des Tyrrhéniens, qui sont punis (4).

Une tradition toute particulière est celle que nous a conservée Hygin (5). Ce mythographe rapporte, d'après Aglaosthènes, auteur d'un livre sur Naxos (*Naxica*), que Bacchus enfant était ramené à ses nourrices (*nutricibus nymphis*). Dans ce récit, c'est la musique que font les compagnons de Bacchus qui inspire aux Tyrrhéniens l'idée de se livrer à la danse ; ils s'animent tellement qu'ils finissent par se précipiter dans la mer. Lucien, dans son traité sur la danse (6), fait allusion

(1) *Hymn.*, VI, ed. Illgen.

(2) Hygin (*Fab.* 134) raconte de son côté la même fable avec des variantes. Le pilote Acœtès veut s'opposer à la brutalité de ses compagnons ; seul, il ne subit pas la métamorphose.

Euripide (*Cyclops*, 11) fait allusion aux pirates tyrrhéniens, ainsi que Longus (*Pastoral.*, IV, 3). Le dauphin est appelé par les poëtes latins *tyrrhenus piscis*. Valer. Flac., *Argon.*, 130. — Stat., *Achill.*, I, 56. — Senec., *Agamemn.*, 449, ed. Bothe.

(3) Apollod. III, 5, 3.

(4) Serv. *ad* Virg. *Æn.*, I, 67. — Myth. Vat., I, 122, et II, 171.

(5) *Poet. Astron.*, II, 17.

(6) *De Saltatione*, 22.

à cette tradition, en disant que Dionysus dompta par l'art de la danse les Tyrrhéniens, les Indiens et les Lydiens.

Ovide(1) parle aussi des pirates, et dépeint Bacchus comme un jeune homme fatigué par le vin et par le sommeil, et qui a beaucoup de peine à marcher :

> Virginea puerum ducit per litora forma.
> Ille, mero somnoque gravis, titubare videtur ;
> Vixque sequi.....

Il veut être conduit à Naxos. Mais bientôt il s'aperçoit de la perfidie des Tyrrhéniens. Alors on voit le lierre couvrir les rames et empêcher la marche du vaisseau, des corymbes s'enlacent aux voiles ; on voit apparaître des tigres, des lynx, des panthères :

> Impediunt hederæ remos nexuque recurvo
> Serpunt, et gravidis distringunt vela corymbis.
> Quem circa tigres, simulacraque inania lyncum,
> Pictarumque jacent fera corpora pantherarum.

Toute la troupe des pirates finit par sauter dans la mer.

Nonnus (2), de son côté, décrit la même scène. Le pilote est un vieillard (γέρων); Dionysus, au moment où les pirates le prennent, a la forme d'un jeune homme (κοῦρος), mais il devient terrible; il lui pousse des cornes (κερόεις), quand arrive le moment où les Tyrrhéniens reçoivent leur châtiment.

« Deux navires voguent sur la mer. L'un porte Dionysus qui le dirige (εὐθύνει); l'autre est monté par des pirates tyrrhéniens. Dionysus se livre au plaisir (βακχεύει) et les Bacchantes lui répondent par des chants joyeux; la musique se fait entendre, comme dans les orgies, et s'allie au bruit des flots. Les vagues s'abaissent devant le dieu et le portent, comme s'il se trouvait sur la terre de Lydie. Les pirates qui montent l'autre vaisseau sont troublés; ils oublient leurs rames, leurs mains n'ont déjà aucune force. Les Tyrrhéniens cherchent à surprendre Dionysus; ils ont entendu dire que c'était un efféminé, un jongleur (ἀγύρτης); que le navire est plein d'or, qu'il s'y trouve de jeunes Ly-

(1) *Metam.*, III, 582, sqq.

(2) *Dionys.*, XLV, 105, sqq.

diennes, des satyres, des joueurs de flûte et le vieillard (Silène), qui porte le *narthex* (ναρθηκόφορος), du vin de Maronée..... et des Pans qui ont la forme de boucs. Ils voudraient bien s'emparer des Bacchantes et des boucs... Leur vaisseau est tout armé... il est peint en bleu, des yeux farouches brillent à la proue.... Le vaisseau de Dionysus est comme un rocher; la proue est garnie d'écailles, on y a suspendu des cymbales, de peur que Dionysus ne continue sa navigation sans bruit, si les satyres, ayant bu trop de vin, venaient à s'endormir. A la proue, il y a aussi une panthère dorée, car la panthère est l'animal cher à Dionysus... elle saute et bondit comme une bacchante. Vous voyez aussi une panthère à côté de Dionysus; elle s'élance sur les Tyrrhéniens avant que Dionysus l'ait commandé. Un thyrse s'élève au milieu du vaisseau et remplace le mât. Les voiles sont de pourpre; on y a brodé en or les Bacchantes qui se livrent aux rites dionysiaques sur le mont Tmolus, et aussi les exploits de Dionysus en Lydie. Il y a partout des pampres, des grappes de raisin et des lierres. Ce qui est plus merveilleux encore, c'est la source de vin qui jaillit du fond de la carène. Mais retournons au vaisseau des Tyrrhéniens. Dionysus les a rendus furieux, ils se jettent dans la mer, où ils sont changés en dauphins... L'un a déjà les flancs de couleur bleue, l'autre a le ventre luisant; à l'un, les soies naissent le long du dos, à l'autre on voit pousser des nageoires et une queue, un autre n'a plus de tête, un troisième n'a plus rien de la forme humaine que les jambes. Dionysus, assis à la proue, se rit des mouvements désordonnés auxquels se livrent les Tyrrhéniens. »

Tels sont les principaux traits de la description que Philostrate (1) fait d'un tableau qui se trouvait dans une collection à Naples.

Dans tous les récits, il n'est question que d'un seul vaisseau; mais le peintre qui avait exécuté le tableau des Tyrrhéniens avait jugé à propos d'introduire deux vaisseaux, sans doute parce que cette combinaison se prêtait mieux au cadre qu'il voulait remplir.

L'art a fort rarement représenté les aventures de Dionysus avec les pirates tyrrhéniens. Toutefois il existe un monument célèbre qui a

(1) *Icon.*, I, 19.

conservé le souvenir de ce fait mythologique. Dans la frise qui décore le monument choragique de Lysicrate à Athènes, est représentée la lutte des satyres et des Tyrrhéniens. Cette lutte se passe sur le rivage de la mer. Les pirates sont attaqués de tous côtés et terrassés; les satyres sont armés de torches ardentes, de thyrses, de massues; les malheureux Tyrrhéniens veulent s'enfuir; ils se précipitent dans les flots, où ils sont changés en dauphins. On en voit plusieurs qui ont une tête de dauphin, tandis que les jambes ont encore conservé leur forme humaines. Dionysus, figuré comme un bel adolescent entièrement nu, est assis sur un rocher au centre de la composition et ne semble prêter aucune attention à la scène tumultueuse qui se passe autour de lui; il caresse un lion auquel il présente à boire dans un scyphus. De chaque côté, un satyre, aussi insouciant que le dieu, est assis tranquillement sur un rocher (1).

Une pierre gravée, cornaline, dont le dessin est placé à la fin de cet article, montre en relief la panthère de Bacchus, tranquillement couchée, et ayant l'air, avec des yeux attentifs et flamboyants, de regarder ce qui se passe auprès d'elle; sous la base de cette pierre, qui est taillée à la manière des scarabées, on voit gravé en creux un Tyrrhénien à moitié changé en dauphin; sa tête a déjà pris la forme du cétacé, mais ses jambes, comme dans la frise du monument de Lysicrate, rappellent encore la nature humaine (2).

Une intaille publiée dans les empreintes de l'Institut archéologique (3) montre un dauphin à tête humaine, avec un thyrse.

Enfin une coupe de terre peinte à figures noires, qui, après avoir appartenu au prince de Canino, est entrée à la Pinacothèque de Munich, montre à l'intérieur Dionysus barbu et couronné de lierre, assis dans son vaisseau; le dieu tient une corne à boire. Le mât est changé en un double cep de vigne, garni de pampres et de grappes de raisin;

(1) Stuart, *Antiquities of Athens*, pl. III et suiv. — K.-O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, I, pl. XXXVII, n° 150.

(2) C'est encore à l'inépuisable complaisance de MM. Rollin et Feuardent que je dois la connaissance de cette curieuse représentation.

(3) *Impronte gemmarie*, II, n° 17 et *Bull. de l'Inst. arch.*, 1831, p. 110. — Cf. K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst*, II, pl. XXXVII, n° 435.

Une autre pierre gravée (K. O. Müller, *l. cit.*, II, pl. XXXIX, n° 452) montre Bacchus enfant porté sur un hippocampe.

la voile est déployée. A la proue du vaisseau est une tête de sanglier; à la poupe on remarque une tête de cygne et deux rames, mais on n'aperçoit ni rameurs, ni compagnons de Dionysus. Autour du navire, une troupe de dauphins, au nombre de sept, se joue dans les flots (1).

Un vase en forme de dauphin, décrit dans mon *Catalogue Durand*, n° 1310, porte sur la base l'inscription **ΔΑΣΤΑΣ ΗΜΙ**, tracée en grandes lettres noires. Panofka (2) avait cru trouver l'explication de ces deux mots en proposant de lire : ληστής εἰμι, *je suis un pirate*. Le dauphin aurait ainsi fait allusion à la métamorphose des Tyrrhéniens, punis par Dionysus. Mais, d'après les observations les plus récentes (3), il faut renoncer à cette explication, quelque ingénieuse qu'elle paraisse.

En parlant des voyages nautiques de Dionysus, je ne dois pas oublier un vase d'ancien style et de fabrique sicilienne, découvert à Acræ, et qui a fait partie de la collection Durand, sur lequel est peinte une pompe dionysiaque. A la suite de deux sacrificateurs conduisant un taureau marchent quatre autres personnages, un tibicine et trois hommes barbus. Enfin, au revers, paraît un char en forme de barque porté sur quatre roues; l'extrémité antérieure est décorée d'une tête de sanglier, absolument comme la proue du vaisseau de Dionysus, dans la coupe de Munich (4); une tête de cygne décore la partie postérieure. Dans ce char est assis Dionysus barbu, couronné de lierre, entre deux

(1) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, I, pl. XLIX. — Cf. Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, n° 339. — Cf. H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, II, p. 690, n° 5. — Mon travail sur *les fabricants et dessinateurs de vases peints*, dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 422, *Excehias*, n° 1. — Ludolf Stephani, *Compte-rendu de la Commission impériale archéologique*, 1867, p. 185.

(2) *Hyperboreisch rœmische Studien*, I, p. 324.

(3) Voy. Minervini, *Monum. inediti posseduti da Raf. Barone*, p. 57, et Append., p. IX. Nap. 1852. On connaît deux vases en forme de dauphin, d'une authenticité incontestable, portant l'un et l'autre la même inscription ; l'un est celui qui, de la collection Durand, avait passé dans celle de M. Hope, l'autre a été publié par M. Minervini, *l. c.*, pl. XII, 2. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung zu München*, p. CXXIX. München, 1854. C'est le nom du possesseur qu'il faut reconnaître dans le mot Δαστας. On connaît plusieurs exemples de ces formules. Voy. *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXIV, 1862, p. 49. — *Arch. Zeitung*, 1869, p. 83, note 19. — M. Heydemann, dans son catalogue des vases du Musée de Naples (*Die Vasensammlungen des Museo nazionale zu Neapel*. Berlin, 1872), a cité plusieurs exemples de noms de possesseurs. Voy. les n°s 1212, 2871, 2898, etc. — Cf. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, p. 10 et suiv. Berlin, 1870, in-f°.

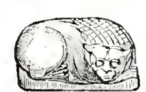
(4) Gerhard (*Auserlesene Vasenbilder*, I, p. 177, note 10) a déjà rapproché ce vase de la barque de Bacchus sur la coupe de Munich.

satyres tibicines. Le dieu, ou plutôt son prêtre, tient un grand cep de vigne dont les pampres ombragent toute la composition (1).

La pompe dionysiaque peinte sur ce vase sicilien trouve son explication dans un passage de Philostrate auquel deux autres passages de l'orateur Aristide apportent de précieux éclaircissements.

Les habitants de Smyrne avaient institué une fête qui se célébrait tous les ans, au mois d'Anthestérion; dans la pompe, on promenait un vaisseau (2) qu'on avait tiré de la mer, et que dirigeait comme un pilote (κυβερνήτης) le prêtre de Bacchus. Cette fête avait lieu pour rappeler une victoire remportée sur les habitants de l'île de Chios, qui étaient venus surprendre ceux de Smyrne, pendant la célébration des fêtes dionysiaques (3).

On ne saurait trouver de commentaire plus clair et plus complet pour expliquer la scène du vase trouvé à Acræ.





J. DE WITTE.

L'INITIÉ DE L'AUTEL. DIONYSUS ET DEUX SATYRES.

(PLANCHES 3 ET 4.)

Les deux importantes peintures que nous désignons sous ces titres décorent les deux faces d'une amphore de Vulci, à figures rouges, qui, après avoir fait successivement partie des collections Durand (4) et Blacas, est aujourd'hui conservée au Musée Britannique.

En décrivant ce précieux vase, M. de Witte a signalé la scène re-

(1) Iudica, *Antichità di Acre*, pl. XXV et XXVI. — Panofka, *Vasi di premio*, pl. IV, *b*. — Inghirami, *Vasi fittili*, pl. XXXIII.—Cf. mon *Cat. Durand*, n° 197. — Ce curieux vase se trouve aujourd'hui au Musée Britannique. Voy. *Cat. of the greek and etruscan vases in the British Museum*, I, n° 687. Lond., 1851.

(2) Absolument comme dans la fête des Panathénées à Athènes. Paus. I, 29, 1.

(3) Philostr., *Vit. Sophist.*, I, 25. — Aristid., *Orat.*, XV, p. 373 et XXII, p. 440, ed. Dindorf.

(4) J. de Witte, *Catalogue Durand*, n° 430.

produite sur notre planche 3, comme représentant l'*initiation d'un enfant*. Ce sujet est en effet clairement indiqué par la composition même, et l'on sait que les enfants étaient reçus aux mystères d'Éleusis (1), à ceux de Samothrace (2), ainsi qu'aux initiations dionysiaques (3). Mais je crois que par l'étude des usages des Éleusinies on peut arriver à déterminer d'une manière moins vague la scène précise ici représentée. Je veux parler du rôle des *initiés de l'autel*, μυηθέντες ἀφ' ἑστίας, propre aux mystères d'Éleusis, qui, après avoir donné lieu à bien des conjectures hasardées, a été définitivement éclairci par Bœckh (4).

L'*initié de l'autel* était un enfant; tous les auteurs qui en parlent le disent, et ceci est confirmé par cette circonstance que ce sont constamment les parents qui, dans les inscriptions (5), dédient les statues de leurs rejetons élevés à cette dignité (6). On ne le prenait pas, du reste, dans l'âge que l'on qualifiait de premier, πρώτη ἡλικία (7), mais au suivant, dans celui des παῖδες δευτέρας ἡλικίας ou παῖδες ἀμφιθαλεῖς, précédant immédiatement l'inscription parmi les éphèbes. Autrement dit, c'était un enfant de douze à quatorze ans. Il devait être d'un sang pur athénien (8), et de plus, appartenir aux familles les plus distinguées de la République, ἐκ προκρίτων Ἀθηναίων (9), c'est-à-dire aux races de noblesse sacerdotale que l'on désignait par le nom d'Eupatrides (10). Tandis que les autres enfants étaient présentés à l'initiation par leurs parents, l'initié de l'autel, choisi par la voie du sort, κλήρῳ λαχὼν, parmi les jeunes gens qui remplissaient les conditions vou-

(1) Apollodor. *ap*. Donat. *ad* Terent. *Phorm.*, act. I, sc. I, v. 15; Himer., *Orat.*, XXII, 7; XXXIII, 3.

(2) Apollodor. *ap*. Donat., *l. c.*

(3) Voy. le bas-relief dans le *Musée Napoléon*, t. II, pl. XII; Bouillon, *Musée des Antiques*, t. III, pl. LVIII; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst.* t. II, pl. XLIX, nº 608.

(4) *Corp. inscr. græc.*, t. I, p. 445; voy. mes *Recherches archéologiques à Éleusis*, p. 203-209.

(5) *Corp. Inscr. græc.*, nºs 390, 393, 406, 443, 445 et 448, Le Bas, *Voyage en Grèce, Inscriptions*, Attique, nºs 330-332 et 361; et dans mes *Recherches archéologiques*, les nºs 9 et 36.

(6) Dans le nº 444 du *Corpus*, la fille dont il s'agit étant orpheline, c'est son tuteur, ἐπίτροπος, qui fait la dédicace.

(7) La preuve en est dans le nº 406 du *Corpus*.

(8) Suid. et Harpocrat. *v.* ἀφ' ἑστίας μυούμενος.

(9) Lexic. rhetor. *ap*. Bekker, *Anecd. græc.*, p. 204.

(10) Dans le nº 448 du *Corpus*, l'enfant tient à la fois aux Eumolpides, aux Lycomides et aux Buzygides; dans le nº 390 à la fois aux Lycomides et aux Eumolpides; dans le nº 393 aux Eumolpides; dans le nº 9 de mes *Recherches*, c'est la fille d'une hiérophantide.

lues, était présenté officiellement par l'État, δημοσίᾳ (1), et à l'époque où un droit fut imposé pour la réception des mystes (2) sur la proposition de l'orateur Aristogiton (3), c'étaient les finances de la République qui, pour lui, se chargeaient de tous les frais. Ce pouvait être, du reste, comme nous le montrent les inscriptions, un garçon ou une fille.

Dans les cérémonies de l'initiation, l'enfant ainsi choisi et désigné était comme le représentant de la masse des autres mystes. Il se tenait près de l'autel, ἑστία, comme l'indique son nom et comme Thémistius le confirme par une allusion formelle deux fois répétée (4), tandis que les autres candidats à l'initiation demeuraient à une certaine distance. Enfin Porphyre (5) expose clairement sa mission en disant qu'il faisait, d'après les prescriptions exactes des rites, toutes les cérémonies propitiatoires destinées à apaiser le courroux des dieux.

A chaque célébration des Éleusinies, c'est-à-dire chaque année, il y avait un nouvel initié de l'autel. On le considérait comme un véritable ministre sacré, comme un membre temporaire du sacerdoce. Aussi le rhéteur Himérius (6) l'appelle-t-il ἱερὸς παῖς, l'enfant sacré, et l'on trouve dans les auteurs et dans les inscriptions le titre apocopé ὁ ἀφ' ἑστίας ou ἡ ἀφ' ἑστίας, que Bœckh définit de la manière suivante : *Formula ea adhibita, quæ officii sive muneris vim habet.* Les inscriptions prouvent même qu'il avait rang dans la plus haute classe du sacerdoce éleusinien.

Or, nous savons par le témoignage de Théon de Smyrne (7), que la consécration des ministres élevés de ce sacerdoce, regardée comme une initiation particulière et supérieure à l'époptie, τέλος τῆς ἐποπτείας, consistait dans la cérémonie appelée ἀνάδεσις καὶ στεμμάτων ἐπίθεσις, l'action de ceindre la tête du diadème et de poser la couronne. Il s'agit bien évidemment ici du diadème ou strophium et de la couronne de myrte

(1) Lexic. rhetor., *l. c.*
(2) Pausan., V, 17; Schol. *ad* Apollon. *Argon.*, IV, v. 704; cf. Meursius, *Eleusinia*, chap. VII.
(3) Apsin., *De art. rhetor.*, p. 691, ed. Ald.
(4) *Orat.*, XIII, p. 165 et 167.
(5) *De abstin. carn.*, IV, 5.
(6) *Orat.*, XXIII, 7 et 18.
(7) *Mathem.*, I, p. 18, ed. Bull.

qui constituaient les insignes des prêtres d'Éleusis (1), diadème que l'hiérophante (2) et le daduque conservaient dans la vie ordinaire, et qui, à Marathon, fit prendre Callias pour un roi par les Perses (3). Eumolpe en costume thrace, faisant l'office de daduque, porte la couronne de myrte sur le célèbre vase d'Iacchus, découvert à Panticapée (4).

Ces faits une fois donnés, il me semble impossible de méconnaître dans la scène de notre planche 3 la consécration de l'initié de l'autel par l'ἀνάδεσις καὶ στεμμάτων ἐπίθεσις. L'enfant a précisément l'âge prescrit; sa tête est déjà ceinte de la couronne de myrte, et le personnage placé derrière lui s'apprête manifestement à lui mettre le diadème qu'il tient à la main. Les noms propres inscrits à côté de l'enfant, et des deux personnages qui lui parlent, — ils sont, remarquons-le, tout à fait athéniens, Ἀντιμένων, Θρασυκλείδης, Διογένης, — ces noms propres établissent que le vase a été fait avec une destination individuelle, en souvenir d'un fait de la vie de son premier possesseur. Or, à l'époque romaine, nous voyons que dans les enceintes sacrées d'Éleusis on élevait la statue de chaque initié de l'autel. Rien de plus naturel de penser qu'il gardait en même temps chez lui quelque monument de l'honneur religieux qu'il avait eu dans son enfance, quelque objet de la nature de notre vase.

Il est vrai que le sujet de l'autre face (planche 4) semble nous éloigner d'Éleusis. On y voit *Dionysus Lenæus* (5) ou *Pogon,* barbu, vêtu de la longue tunique propre au dieu quand il est ainsi représenté (6), et avec une peau de panthère sur les épaules, le front ceint de lierre, tenant de la main droite le canthare, et de la gauche un cep de vigne chargé de raisins, dont les pampres se déploient dans le fond de la composition; il se tient debout entre deux Satyres, dont l'un chauve et ithyphallique, tous deux couronnés de lierre et portant une outre sur leur épaule. Le Dionysus athénien est bien représenté avec

(1) Schol. *ad* Sophocl. *Œdip. Col.*, v. 673; voy. K. F. Hermann, *Gottesdienstl. Alterth. d. Griech.*, § 55, 21.
(2) Arrian., *Epictet. dissert.*, III, 21, 16.
(3) Plutarch., *Aristid.*, 5.
(4) *Compte-rendu de la Commission impériale archéologique* de Saint-Pétersbourg *pour* 1859, pl. II; Gerhard, *Ueber den Bilderkreis von Eleusis,* pl. II.
(5) Diod. Sic., III, 62.
(6) Pausan., V, 19, 1.

les divinités d'Éleusis sur le vase de Panticapée et sur celui de Cumes (1); mais sa présence isolément, telle que nous la voyons ici. n'est guère admissible sur un monument ayant trait, d'une manière aussi directe que le serait un souvenir d'initiation, aux Éleusinies proprement dites.

Serons-nous donc obligés de supposer que notre vase se rapporte à d'autres mystères, qui auraient copié le règlement et les usages d'Éleusis en ce qui était des initiés de l'autel?

Je ne le crois pas. En effet, dans le cycle des fêtes mystiques du culte éleusinien, nous en rencontrons une où Dionysus tenait une place capitale, non plus comme l'enfant Iacchus, mais comme dieu viril, s'identifiant à Hadès. Ce sont les petits mystères d'Agræ, qui constituaient le premier degré de la série des initiations et la préparation nécessaire aux grands mystères d'Éleusis. Perséphoné, à laquelle ils étaient spécialement consacrés (2), y apparaissait en tant que l'épouse de Dionysus (3), union mystérieuse qui faisait aussi le fond de la fête, voisine comme époque mais distincte, des Anthestéries (4). Aussi ces mystères, dans leurs cérémonies, imitaient-ils ceux de Dionysus, μίμημα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον (5). C'est l'ancien Dionysus barbu, tel que nous le voyons sur notre vase, qui y préside dans la peinture céramique d'ancien style (6) où il reçoit Hercule à l'initiation (7). Le même dieu, représenté de même, s'élève du sol avec Perséphoné, tous deux remontant ensemble à la lumière, sur une autre peinture de vase (8) qui me paraît devoir être rapportée aux petits mystères plutôt qu'aux Anthestéries.

Ainsi la représentation de notre planche 4 peut s'expliquer tout

(1) *Bollet. arch. Nap.*, 2e série, 3e année, pl. VI; *Compte-rendu* de Saint-Pétersbourg *pour* 1862, pl. I; Gerhard, *Bilderkreis von Eleusis*, pl. III.

(2) Schol. *ad* Aristoph. *Plut.*, v. 846, Athen., VI, p. 253; Origen. (Hippolyt.) *Philosophumen.*, V, 8, p. 116, éd. Miller.

(3) Steph. Byz. *v.* Ἄγρα; Nonn., *Dionys.*, XXVI, v. 317; voy. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, 3e part., p. 117, 4 et 5.

(4) Gerhard, *Ueber die Anthesterien*, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1858.

(5) Steph. Byz., *l. c.*

(6) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, t. I, pl. LXIX; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XXXIX; n° 453.

(7) Schol. *ad* Aristoph. *Plut.*, v, 1013; *Ran.*, v, 291.

(8) *Mon. inéd. de l'Inst. Arch.*, t. VI, pl. VII; Gerhard, *Ueber die Anthesterien*, pl. I, n° 3.

naturellement comme se rapportant aux mystères d'Agræ. De cette façon, elle n'a rien de contraire à l'explication que je propose pour l'autre face du même vase. L'*initié de l'autel* devait nécessairement, comme tous les autres mystes, se présenter à Agræ avant de venir à Éleusis, puisque c'était une condition rigoureusement imposée (1). Toutes les vraisemblances indiquent même qu'il avait déjà à y remplir ses fonctions propres, puisqu'à Agræ une large part était faite aux rites purificatoires et expiatoires (2) dans lesquels il tenait un rôle capital. Le caractère dionysiaque de ces premiers mystères pouvait donc être rappelé, aussi bien que celui des Éleusinies, sur le souvenir matériel qu'il gardait de l'honneur auquel il y avait été admis (3).

Achevons maintenant l'explication de la scène retracée sur la planche 3.

En voyant trois personnages qui reçoivent à l'initiation l'enfant sacré, la première pensée est d'y reconnaître les trois ministres supérieurs du culte éleusinien, l'hiérophante, le daduque et l'hiérocéryx. Mais un examen plus approfondi fait reconnaître la nécessité de ne pas s'arrêter à cette interprétation. Les deux individus placés devant l'enfant, qui lui parlent, en lui adressant une explication ou une instruction, n'ont pas la couronne de myrte des prêtres d'Éleusis, mais une couronne de lierre bien reconnaissable, en rapport avec la nature particulière de la fête d'Agræ. De plus, ils sont désignés par leurs noms propres, **ANTIMENON** et **ΘRAΣVKLEIΔEΣ**, de même que l'enfant, **ΔIOΓENEΣ**. Or, à Éleusis, l'hiérophante et le daduque étaient rigoureusement hiéronymes, c'est-à-dire abandonnaient, en entrant en fonctions, le nom sous lequel on les avait jusqu'alors connus, pour ne plus s'appeler qu'ἱεροφάντης et δᾳδοῦχος (4). On ne peut donc pas voir dans ces deux personnages autre chose que les mystagogues de l'initié de l'autel, ces parrains dont aucun candidat à l'initiation ne

(1) Plutarch., *Demetr.*, 26.

(2) Polyæn., *Stratagem.*, V, 17.

(3) Sur les objets que l'on conservait en souvenir des initiations, voy. Apul., *Apolog.*, p. 140.

(4) Lucian., *Lexiphan.*, 10. A l'époque romaine on se relâcha dans l'application de la règle de l'hiéronymie du daduque : mes *Recherches archéologiques*, p. 132 et s. Mais, dans les temps anciens, elle était formelle : A. Mommsen, *Heortologie*, p. 234.

pouvait se passer (1) et qui lui donnaient l'instruction préparatoire indispensable (2).

Au contraire, l'individu placé derrière l'enfant, et qui va lui ceindre la bandelette, porte comme lui la couronne de myrte caractéristique du sacerdoce éleusinien. Il n'a pas son nom écrit à côté de lui, et n'est désigné que par la vague inscription **KALOS**, qui prouve son hiéronymie. J'y vois donc l'hiérophante ou le daduque s'apprêtant à attacher au front de l'initié de l'autel l'insigne de sa consécration. C'est un office qui ne pouvait être rempli par un simple mystagogue, et je ne pense pas que l'on doive être arrêté ici par cette circonstance que l'artiste, se permettant une liberté dont on pourrait citer d'autres exemples, n'a pas donné à ce prêtre la longue stola de pourpre qui constituait son costume rituel (3).

Gerhard a publié (4) un vase qui paraît aussi se rapporter à un initié de l'autel, non plus un garçon cette fois, mais une fille, et qui a dû être, comme celui du Musée Britannique, un souvenir gardé de cette cérémonie. Le style en est assez grossier. Sur une des faces on voit un autel, ἑστία, des deux côtés duquel sont placés, en regard l'un de l'autre, la petite fille drapée d'un ample manteau, les cheveux enveloppés d'un cécryphale, de l'autre un prêtre barbu, vêtu d'une stola, la tête ceinte d'un strophium, l'hiérophante; il élève de la main droite un canthare dont il va verser une libation. Sur l'autre face, un autre homme barbu, sans strophium aux cheveux, enveloppé d'un grand manteau par-dessus sa tunique, qui doit être le mystagogue et non plus l'hiérophante, s'approche de l'autel, sur lequel l'enfant est placé debout, en véritable παῖς ἀφ' ἑστίας.

François Lenormant.

(1) Sur l'office du mystagogue, voy. mes *Recherches archéologiques*, p. 195, et s.; A. Mommsen, *Heortologie*, p. 245 et s.

(2) Ch. Lenormant, *Mém. de l'Académie des Inscript.*, nouv. sér., t. XXIV, 1re part., p. 376.

(3) Lys., *Contr. Andocid.*, p. 107; Plutarch., *Aristid.*, 5.

(4) *Antike Bildwerke*, pl. LI.

APHRODITE ET MYRTILE.

(PLANCHES 5 ET 6.)

Les deux fragments de peinture murale, d'un style grec plein de finesse et d'élégance, reproduits dans cette planche double avec les couleurs de l'original, proviennent d'une composition plus étendue, découverte, il y a une vingtaine d'années, dans un tombeau de la campagne de Rome, par un certain Bonicchi. Malheureusement les figures ont été dispersées dans diverses collections. M. le comte de Vogüé est parvenu à réunir les deux qui sont ici gravées et qui étaient originairement groupées ensemble comme dans notre planche, en acquérant l'une à la vente du vicomte de Janzé et l'autre à la vente Raifé (1). Nous y voyons *Myrtile* debout, accompagné de son nom **ΜΥΡΤΥΛΟΣ** (*sic*), auquel *Aphrodite*, [Α]+ΡΟΔΙΤ[Η], donne le conseil d'ôter la cheville de l'essieu du char d'Œnomaüs, afin d'assurer la victoire à Pélops, dans la lutte d'où doit dépendre la possession d'Hippodamie.

Les deux figures de l'aurige infidèle d'Œnomaüs et de la déesse des amours se retrouvent exactement de même dans la partie droite de la composition principale d'une magnifique amphore de Ruvo (2), laquelle montre la scène de Pélops et d'Œnomaüs sacrifiant avant leur course. Les figures y sont également accompagnées de leurs noms. La seule différence est que l'auteur de la fresque a supprimé l'Éros qui, sur le vase, plane entre Aphrodite et Myrtile, en tenant une bandelette et une phialé; il s'est borné à placer dans le champ la phialé de métal et la bandelette, groupées ensemble (3). Le vase explique l'objet que la déesse tient à la main et qui serait ici, dans son isolement, inintelligible; c'est la corde du *rhombos,* qui gît à terre auprès d'elle. Il est évident que la fresque dont on n'a plus que ces débris et la peinture céramique représentaient la même composition dans son ensemble et en traits identiques, sans doute d'après l'original de quelque maître illustre. C'est la première fois que se présente un semblable fait, dont il n'est pas besoin de faire ressortir la haute importance archéologique.

E. DE CHANOT.

(1) F. Lenormant, *Catalogue Raifé,* n° 608.

(2) *Ann. de l'Inst. Arch.*, 1840, pl. IV; *Archaeologische Zeitung,* 1853, pl. LIV, n° 1.

(3) Une touche maladroite de repeint moderne a donné à l'extrémité supérieure de la bandelette une vague apparence de tête de serpent.

L'éditeur-gérant : A. LEVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

VASE FUNÉRAIRE ATTIQUE.

(PLANCHE 7.)

I.

La planche 7 représente un bas-relief qui décore un monument funéraire découvert dernièrement à Athènes, et appartenant à M. Piat, architecte français établi dans cette ville. M. Piat en a envoyé au Musée du Louvre un moulage en plâtre, d'après lequel la planche a été dessinée et gravée. Ce monument est un marbre façonné en forme de vase, quoique non évidé, de même figure que ces petits vases qu'on appelait lécythes, et qui étaient destinés à contenir des parfums, mais de grandes dimensions, puisque, s'il était entier, tandis qu'il y manque le pied et une partie de la partie supérieure, il aurait plus d'un mètre de hauteur. Les figures du bas-relief sont hautes d'environ soixante centimètres. Le monument ressemble aux vases funéraires de marbre, pareillement massifs, qu'on a trouvés d'abord à Marathon, puis dans d'autres parties de l'Attique, et le bas-relief dont il est décoré a beaucoup d'analogie avec ceux qu'ils présentent. Mais il est plus grand, et il appartient à une époque un peu plus récente, puisque, si les vases dits de Marathon, au moins les plus anciens, paraissent remonter au Ve siècle avant J.-C., il appartient plutôt au IVe. Enfin, le bas-relief dont il est orné se distingue de ceux qu'offrent les monuments analogues qui ont été trouvés jusqu'à ce jour par des circonstances qui en éclairent le sujet d'une lumière très-vive, et par suite jettent du jour sur le sens de toutes les représentations dont les Grecs décorèrent les dehors de leurs sépultures.

Les bas-reliefs que portent les vases de marbre auxquels on peut comparer celui de M. Piat, et beaucoup d'autres bas-reliefs encore représentent un groupe de personnages qui, à la manière dont ils sont en rapport les uns avec les autres, doivent être reconnus, ainsi qu'ils l'ont toujours été, pour les membres d'une même famille. Souvent

l'un de ces personnages y prend la main d'un autre. La plupart des antiquaires ont cru remarquer chez les personnages qui figurent dans ces représentations un air de tristesse, et ils les ont expliquées comme des scènes où les défunts à la mémoire desquels les monuments étaient consacrés prenaient congé des leurs : et elles sont en conséquence généralement désignées par la dénomination de *Scènes d'adieux* ou de *séparation*. Suivant d'autres, les bas-reliefs dont il s'agit, offriraient simplement le tableau des membres d'une famille réunis sur la terre et se donnant des marques de mutuelle affection.

La disposition de tous ceux de ces bas-reliefs où il y a des personnages en marche, s'oppose à ce qu'on y voie des représentations d'un départ. Ces personnages en effet y sont en marche, non pas pour s'éloigner les uns des autres, mais, tout au contraire, pour aller les uns au-devant des autres. Bien loin donc que les bas-reliefs dont il s'agit représentent une famille se séparant, ils représentent une famille qui se réunit.

En second lieu, les bas-reliefs qualifiés *Scènes d'adieux*, si on les examine attentivement, n'offrent pas en réalité ce caractère de tristesse dont on s'autorise pour leur donner cette dénomination. Le vase de M. Piat, en outre, nous montre une jeune femme au-dessus de laquelle est écrit le nom de Myrrhine, se dirigeant vers trois autres personnages dont l'un, un vieillard, sans doute son père, élève la main droite d'un geste de joie et d'admiration; elle-même incline la tête avec une gracieuse douceur et sourit. La réunion est donc pour tous un événement heureux.

D'après ces remarques, on ne peut admettre pour le bas-relief du vase de M. Piat la qualification de scène d'adieu; on ne peut l'admettre non plus pour tous ces bas-reliefs qui, à cela près du sourire qui erre sur les lèvres de Myrrhine, sont tout à fait semblables au bas-relief où elle figure. Au lieu de *Scènes d'adieu*, il faut donc les nommer désormais des *Scènes de réunion*.

Faut-il admettre, maintenant, que ces scènes sont des représentations de la vie terrestre et nous montrent des membres d'une famille jouissant en cette vie de la présence les uns des autres?

Sur le vase de M. Piat, la jeune Myrrhine est conduite par Mercure qui la tient par la main et qui se retourne vers elle comme pour s'assurer qu'elle le suit. De cette circonstance il résulte d'une manière incontestable que la scène ne se passe pas en cette vie, mais qu'il faut y voir une jeune femme que le dieu qui avait la fonction de conduire les âmes aux enfers y mène joindre ses proches dans un séjour de bonheur. Par conséquent les scènes de ce genre ne doivent pas être qualifiées seulement *Scènes de réunion,* mais *Scènes de réunion dans l'Élysée,* ou, si l'on veut, *Scènes élyséennes de famille.*

Ajoutons en passant qu'il en est de même pour des monuments funéraires analogues des Romains et des chrétiens des premiers siècles, où l'on voit deux époux se prenant la main. Prévenu de l'idée que ce sont des représentations de l'adieu suprême, on a cru y remarquer, comme on a cru le remarquer sur les bas-reliefs grecs, une expression de tristesse (1). La vérité est qu'aucune expression de tristesse ne s'y trouve, et que le sujet n'en est autre que l'union conjugale continuée ou renouvelée dans une autre vie.

De ce qui précède on peut induire que les autres bas-reliefs funéraires où l'on voit des membres d'une famille réunis, bien qu'on n'y trouve pas une expression décidée de joie, bien que Mercure ne s'y rencontre point, sont vraisemblablement des représentations moins complètes et comme abrégées du même sujet.

Ajoutons que plusieurs de ces monuments présentent des traits qui équivalent, à divers égards, à ceux que réunit le vase de M. Piat. Un bas-relief funéraire, trouvé également en Attique, et dont le Musée du Louvre possède un plâtre, représente en face l'une de l'autre une jeune femme, accompagnée de deux autres personnages, et une jeune fille qui tient un petit oiseau, sans doute une mère et sa fille. Celle-là caresse celle-ci en lui prenant le menton, geste ordinaire dans l'art grec pour exprimer une tendresse familière. De plus, un petit chien se dresse pour caresser la jeune fille. Évidemment on a voulu expri-

(1) V. Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, art. *Mariage.*

mer ainsi la joie de l'animal familier, en revoyant l'enfant qui vient retrouver ses parents.

L'idée de réunion après séparation, qui n'est plus exprimée dans ce dernier monument que par le mouvement du chien, peut disparaître : il restera, comme on le voit dans un nombre considérable de monuments funéraires, les membres d'une même famille rapprochés. Avec cette différence, c'est encore évidemment le même sujet. Souvent les personnages seront réduits à deux ; souvent l'un des deux ne jouera qu'un rôle secondaire : il n'y aura plus qu'une femme et un enfant ; au lieu de l'enfant, souvent une suivante, un esclave. Enfin un personnage seul restera avec quelque attribut relatif à une de ses occupations favorites, ou qui, simplement comme un éventail, une guirlande, un coffret aux mains d'une femme, un oiseau ou tout autre petit animal aux mains d'un jeune garçon, dira loisir, repos et joie. Ce sera, avec des degrés successifs de simplification, degrés dont chacun est à peine séparé de celui qui le précède et de celui qui le suit, et dont les différences laissent voir par conséquent l'identité du fond, ce sera toujours le même thème, c'est-à-dire paix et félicité.

Remarquons maintenant que cette idée de réunion dans les enfers, que peignent aux yeux les bas-reliefs auxquels on a donné jusqu'à présent la dénomination erronée de scènes d'adieu et de séparation, et dont un grand nombre date des plus heureux temps de la Grèce, et, dans la Grèce, de l'Attique, cette idée remplissait, en ces mêmes temps, ses monuments littéraires. Dans une des tragédies de Sophocle, Antigone (1) exprime l'espérance que, lorsque le moment viendra pour elle d'aller joindre aux enfers ses parents qui l'y ont précédée, comme elle a rempli à leur égard les devoirs funéraires, elle recevra d'eux un accueil amical.

Platon, dans le *Ménéxène* (2), où il rapporte une oraison funèbre composée, dit-il, par Aspasie pour Périclès, qui était chargé de prononcer l'éloge solennel des guerriers morts dans les combats, Platon fait dire par les pères des Athéniens à leurs fils, que s'ils ne se

(1) *Antig.*, v. 897. (2) P. 246-7.

consacrent pas, à leur tour, à l'intérêt et à la gloire de la patrie, ils n'auront d'amis parmi les dieux et parmi les hommes, ni sur la terre ni dessous. « Quand le destin vous amènera aux enfers, ajoutent-ils, si vous avez accru le trésor d'honneur que vous ont transmis vos devanciers, vous trouverez en nous des amis ; autrement, personne ne vous fera bon accueil. » Qu'on n'oublie pas que cette oraison funèbre était prononcée périodiquement d'une manière solennelle dans des cérémonies semblables à celle pour laquelle Platon dit qu'elle avait été composée. Elle répondait donc aux croyances publiques, à des idées connues et acceptées de tous (1).

Enfin, dans l'oraison funèbre pour ceux qui avaient péri dans la guerre que les Athéniens avaient entreprise dans l'année 323 avant notre ère, afin de s'affranchir de la domination macédonienne (2), Hypéride les dépeint reçus dans les enfers par les héros qui avaient pris part à la guerre de Troie, par Miltiade et Thémistocle, par Harmodius et Aristogiton.

C'était donc bien, encore une fois, une image familière aux Athéniens, dès le IVe et le Ve siècles avant Jésus-Christ, que la réunion des âmes, pour vivre et s'entretenir ensemble dans le séjour infernal. Ce fut d'abord, sans doute, un privilége de personnages d'élite, principalement de ceux qui périssaient en combattant. Sur plusieurs des vases de Marathon, les plus anciens peut-être, le personnage principal est un guerrier avec des armes, un écuyer, un cheval. Mais dès le IVe siècle le privilége s'étendait certainement fort au-delà de ses anciennes limites.

RAVAISSON.

(1) Plat., *Apol.*, p. 41 :
Εἴτ' αὖ..... ἀληθῆ ἐστὶ τὰ λεγόμενα ὡς ἄρ' ἐκεῖ εἰσὶν ἅπαντες οἱ τεθνεῶτες. — ..... οἷς ἐκεῖ διαλέγεσθαι καὶ ξυνεῖναι καὶ ἐξετάζειν... εἴπερ γε τὰ λεγόμενα ἀληθῆ ἐστιν.

(2) P. 39-41, ed. Comparetti, 1864.

(La suite au prochain numéro.)

L'ACROPOLE D'ATHÈNES AVANT 1687.

(PLANCHE 8.)

Le précieux dessin à la plume, de la seconde moitié du XVII[e] siècle, dont est donné dans la planche 8 un fac-similé héliographique, est conservé au département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, avec les restes des portefeuilles de Fauvel, dans le volume coté Gb 15 a. Il a en effet appartenu au célèbre consul, et il porte en bas, d'une encre plus récente que celle du dessin, une note où l'on reconnaît l'écriture de celui-ci : « Vérifié par Fauvel, en mai « 1791. Cette vue du château d'Athènes a été prise du Musée, près « le monument de Philopappus. Elle a été faite, à ce que je crois, « pendant l'ambassade de M. de Nointel à Constantinople. »

C'est le document le plus important qui existe pour l'histoire des monuments de l'Acropole d'Athènes, et en particulier du Parthénon. Au lieu des informes gravures de Spon, de Wheeler et du P. Babin, nous avons là une grande vue originale de l'ensemble de l'Acropole avec le Parthénon intact, avant le bombardement de Morosini et l'explosion du 26 septembre 1687, dessin très-naïvement exécuté, par une main médiocrement habile, mais d'une précision et d'une exactitude topographique qui frappera tout le monde. La vue est prise du point où se plaça le capitaine ingénieur Verneda, à la fin de 1687, pour prendre celle qu'a publiée Fanelli (1), et où le Parthénon est déjà renversé. On y distingue parfaitement la façade des Propylées, avec son fronton encore sans atteinte, entre la Pinacothèque couronnée de créneaux et la prétendue Tour vénitienne, ancien donjon des ducs français de la maison de La Roche, puis le Parthénon, dont la silhouette est bien rendue, l'ordre fidèlement indiqué, dominant de sa masse les petites maisons turques de la citadelle ; sur le flanc du rocher, au-dessous des murs, le monument de

(1) *Atene attica*, planche à la page 308; reproduit par L. de Laborde, *Athènes aux XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles*, tome II, planche à la page 176.

Thrasyllus et les deux colonnes choragiques qui s'élèvent encore à présent un peu au-dessus; dans le bas, l'Odéon d'Hérode Atticus, la ligne d'arcades qui marque l'emplacement du portique d'Eumène; enfin, à l'extrémité de droite, le quartier bâti sur l'emplacement de l'ancienne rue des Trépieds, avec la coupole de l'église du couvent des Capucins français, qui renfermait le monument choragique de Lysicrate. Dans le fond, derrière le rocher de l'Acropole, on voit la silhouette du Lycabette, avec le petit ermitage placé sur le sommet.

Fauvel croyait que ce dessin avait été fait « pendant l'ambassade de M. de Nointel » ; mais c'était là une simple conjecture. Après des recherches minutieuses, je crois que le dessin est de quelques années postérieur. C'est, à mon avis, la première mise au net, faite sur les lieux mêmes, du croquis pris par les ingénieurs que le gouvernement de Louis XIV avait envoyés en 1686 lever les plans des diverses places fortes du Levant (1). En effet, le département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale possède, sous le n° 7176 du Fonds français (2), un volume in-folio intitulé : *Estat des places que les princes mahométans possèdent sur les côtes de la mer Méditerranée, et dont les plans ont été levez par ordre du roy à la faveur de la visite des Échelles du Levant que Sa Majesté a fait faire les années* 1685, 1686 et 1687, *avec les projets pour y faire descente et s'en rendre maistres.* À la suite d'un mémoire qui devait être fort long et qui est resté inachevé, on y voit une série de grands dessins, vues et plans, exécutés avec soin, mais avec une sécheresse d'ingénieur, au lavis et à la plume : ce sont ceux qui furent officiellement fournis comme résultats de la mission. Celui de la feuille 35 est une *Veue du château d'Athènes*, prise de la colline du Musée. Or, si on compare attentivement cette vue à celle que nous publions aujourd'hui, il semble qu'elle procède de ce croquis, bien autrement exact. Un dessinateur qui n'avait pas vu Athènes, travaillant à Paris pour l'arranger sous une forme plus digne d'être présentée aux mi-

(1) Ils se nommaient Plantier et les frères de Combes; voy. L. de Laborde, ouvrage cité, t. II, p. 55-64. Ce sont les officiers de cette mission qui ont exécuté les dessins des métopes du flanc méridional du Parthénon, existants au Cabinet des Estampes et publiés récemment par M. Michaëlis.

(2) Ancien n° 19 du Supplément français.

nistres, l'a profondément dénaturé, parce qu'il l'a mal compris, et y a introduit des erreurs graves dans la représentation des Propylées et du Parthénon, des inexactitudes telles qu'une seconde mosquée sur la citadelle, mosquée qui n'a jamais existé. En revanche, il a précisé avec beaucoup plus de netteté, et cette fois d'une manière très-exacte, sans doute d'après des levés distincts, les ouvrages de fortification, ce qui évidemment le préoccupait le plus. Mais, malgré ces différences, le grand lavis exécuté en France au retour des ingénieurs, par un dessinateur topographe exclusivement habitué au géométral, a pour point de départ le dessin sommaire à la plume qui était venu aux mains de Fauvel.

De ce dessin en procèdent aussi certainement, à ma connaissance, deux autres, inégaux comme mérite et comme exactitude. Le premier est un petit lavis, d'une exécution très-adroite et très-libre, qui se trouve aussi dans les portefeuilles de Fauvel (1). Je ne répondrais pas, du reste, que ce ne fût Fauvel lui-même qui l'eût fait pour conserver un souvenir du précieux croquis qu'il finit par garder. Le second date certainement du dix-septième siècle. C'est une grande vue dessinée au crayon noir, que possédait le peintre distingué M. Alph. Périn (2), et dont il fit faire il y a quelques années un fac-similé lithographique. L'artiste s'y est conformé au dessin donné dans notre planche; il s'en écarte seulement en deux choses, deux inexactitudes qui montrent qu'il n'avait pas visité Athènes et qu'il copiait l'œuvre d'autrui. Il indique des espèces de feuilles corinthiennes aux chapiteaux des Propylées et du Parthénon (3), comme aussi la planche de la relation du P. Babin. En outre, ayant élargi son cadre sur la droite au-delà de ce que lui donnait le modèle qu'il suivait, il a suppléé au manque d'indications précises en inventant un paysage fantastique. L'exactitude de son dessin cesse juste là où s'arrête le croquis à la plume retrouvé dans les papiers de Fauvel.

(1) Bibliothèque nationale, Estampes, G *b* 15 *b*, feuillet 2.

(2) Il est maintenant à son fils, M. Félix Périn, architecte.

(3) On a eu le tort de les faire disparaître dans la planche lithographiée aux frais de M. Périn, qui aurait dû être la reproduction servile de l'original.

Le plus grand intérêt de celui-ci, pour les archéologues et les architectes, réside dans une particularité de la représentation du Parthénon, qui se reproduit exactement semblable dans celui de M. Périn. On remarquera en effet que le toit antique du temple s'interrompt au milieu sur tout l'espace occupé par la cella, et que sur cette ancienne ouverture est un autre toit, plus élevé et d'une autre pente, bâti postérieurement, sans doute quand on transforma le temple en église sous Justinien. Cette particularité était trop en dehors des idées répandues au dix-septième siècle, en fait d'architecture antique, pour qu'on l'eût alors imaginée (1); c'est un trait qu'on ne saurait ne pas tenir pour exact, bien qu'il ait été omis sur la vue cavalière du plan des Capucins (2), comme par Spon, par Wheeler et par Babin. Mais, si je ne me trompe, ceci délimite l'étendue de l'ancien hypèthre de la cella, et apporte un élément décisif dans cette question tant de fois discutée. Sous ce rapport, il me semble que le dessin du Cabinet des Estampes de Paris a une importance capitale pour les études relatives à la restitution du Parthénon.

Christos PAPAYANNAKIS.

L'intéressant article de M. Papayannakis pourra donner lieu à quelques discussions. Je partage entièrement son avis sur l'importance du dessin retrouvé parmi les papiers de Fauvel, en particulier dans la question de l'hypèthre; mais je crois devoir faire quelques réserves sur l'origine qu'il y attribue. Il ne me paraît pas aussi sûr qu'à lui que le grand lavis des ingénieurs français envoyés en 1685 et 1686 procède de ce croquis, lequel n'a pas le caractère propre au dessin d'un ingénieur, et est plutôt l'œuvre d'un amateur un peu inexpérimenté dans la pratique du paysage. Il y a plus : je crois le dessin de notre planche 8 formellement antérieur à 1686, car je n'y vois pas trace de la fausse-braie que le lavis des ingénieurs montre établie sur les arcades du Portique d'Eumène et qui avait été probablement construite sous la menace du voisinage des Vénitiens, occupés à la conquête de la Morée. Je serais donc plutôt de l'avis de Fauvel, que le dessin ici publié a

(1) L'auteur du grand lavis fait sur les croquis des ingénieurs, n'ayant pas compris ce détail, n'a pas achevé le toit de son Parthénon. Dans le géométral séparé du temple, qu'on trouve à la feuille 36 du même volume du Cabinet des manuscrits de Paris, et qui est en réalité un essai de restauration, la même particularité a été supprimée.

(2) Ce plan se trouve dans ses dimensions originales au feuillet 34 du même volume. C'est celui qui, réduit, a été publié par la Guilletière et reproduit dans le tome I[er] de l'ouvrage de L. de Laborde, pl. à la p. 228.

été fait lors du voyage du marquis de Nointel à Athènes. Il n'est pourtant sûrement pas de la main de Carrey.

Je profite de l'occasion qui se présente ici pour ajouter quelques observations à mon article de la livraison précédente sur la tête du fronton occidental du Parthénon, conservée au Cabinet des Médailles.

Le dessin général du fronton dans le géométral restauré des ingénieurs de 1686, compris dans le volume du Cabinet des Manuscrits, dessin beaucoup plus net et plus grand que la réduction faite par le marquis de Laborde (1) n'en donne l'idée, marque très-clairement pour la figure d'Halia ou Leucothée les cheveux relevés au sommet de la tête, tels qu'on les voit au marbre du Cabinet des Médailles (pl. 1), quoique M. Michaëlis (2) ne les croie pas admissibles dans une sculpture du Parthénon. Il est vrai qu'ils sont figurés d'une manière assez différente dans le dessin conservé dans la collection Gaignières (3), où il porte la date de 1683, dessin où je crois reconnaître avec certitude la main d'un des membres de la mission militaire de 1686. En revanche, celui-ci montre plus positivement encore que celui de Carrey que, vu la position de la tête de la Leucothée par rapport au bord du fronton, la partie postérieure devait y manquer, et le morceau du Cabinet des Médailles offre précisément cette particularité caractéristique et décisive

De plus, et ceci est encore plus important, si dans le dessin de la collection Gaignières (que je rapporte à 1686) la statue d'Halia ou Leucothée est encore intacte, avec sa tête, comme dans celui que fit Carrey en 1674, dans la représentation très-soignée et très-précise que Dalton exécuta en 1749 de l'état où il avait vu le fronton occidental (4), cette figure, dont rien n'existe plus aujourd'hui, ni à Londres, ni à Athènes, apparaît toujours en place, mais décapitée. Ceci confirme ce que j'ai dit des circonstances où la tête dût en être détachée, circonstances qui rendent si vraisemblables le transport de cette tête à Paris.

Je maintiens donc, par toutes ces raisons, l'opinion proposée par mon père, et qui me paraît la vraie, malgré la contestation renouvelée par M. Michaëlis.

François LENORMANT.

CRONOS ET RHÉA.

(Planche 9.)

Les monuments qui représentent Saturne sont rares. Le culte de ce dieu avait chez les Romains une bien plus grande importance que

(1) *Athènes aux* XVe, XVIe *et* XVIIe *s.*, t. I, p. 132.
(2) *Der Parthenon*, p. 202.
(3) Michaëlis, *Parthenon*, pl. VII, n° 3.
(4) *Ibid.*, *Hilfstafel*, n° 1.

chez les Grecs. Pausanias (1) mentionne toutefois à Athènes un naos consacré à Cronos et à Rhéa. Quant au mythe dans lequel il est dit que Saturne dévorait ses propres enfants, il a son origine dans les sacrifices d'enfants que les Phéniciens et les Carthaginois avaient l'habitude d'offrir à Moloch. En Grèce, les sacrifices humains se retrouvent dans l'île de Crète.

Je ne connais qu'un seul monument ancien qui montre Saturne recevant de Rhéa la pierre emmaillotée qu'elle lui présente à la place du petit Jupiter. C'est l'autel à quatre faces du Capitole (2). Pausanias (3) mentionne un groupe analogue, que l'on voyait dans le temple d'Héra, à Platées.

Le vase peint (*amphore kélébé*), à figures rouges, de fabrique sicilienne (4), gravé sur notre pl. 9, est le premier monument grec qui reproduit ce sujet. On y voit *Cronos* debout, en costume royal, enveloppé dans un ample manteau, et s'appuyant de la main gauche sur un sceptre surmonté d'une fleur, et en face de lui *Rhéa,* vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, qui lui apporte la pierre emmaillotée (5). La scène est parfaitement caractérisée. Il y a deux particularités à remarquer : les cheveux et la barbe de Saturne, qui sont rouges, comme la teinte générale des figures, et les pieds à peine indiqués. Nous reviendrons tout à l'heure sur ces détails.

A la suite du groupe que nous venons de décrire, sont représentées deux jeunes filles, vêtues de tuniques et de péplus, et les cheveux ornés de bandelettes. La première, tout en s'éloignant, se retourne vers Saturne et Rhéa, en relevant des deux mains son péplus, mouvement qui rappelle le geste nuptial propre à Aphrodite. Mais ce geste n'aurait-il pas ici une intention particulière? La jeune fille ne soulèverait-elle pas son péplus pour dérober aux regards de Saturne la vue de sa compagne? La seconde jeune fille, reléguée à l'extrémité de la

(1) I, 18, 7.

(2) *Mus. Capit.*, IV, pl. vi. — Millin, *Galer. myth.*, III, 16. — K.-O. Müller, *Denkm. der alten Kunst*, II, pl. LXII, n° 804.

(3) IX, 2, 5.

(4) Autrefois de la collection Pourtalès (*Catalogue de vente*, 1865, n° 133). Ce vase appartient aujourd'hui à M. le comte Edmond de Pourtalès. Hauteur des figures : 20 centimètres.

(5) On montrait à Delphes la pierre (βαίτυλος) qui avait été présentée à Saturne. Paus., X, 24, 5.

composition, se tient debout dans une pose tranquille, et semble cacher quelque chose sous son péplus. Je reconnais dans ces deux jeunes filles les nymphes *Ida* et *Adrastée* (1), qui avaient reçu de Rhéa l'ordre d'emporter l'enfant nouveau-né pour le soustraire à la voracité de son père. L'objet qu'Adrastée cache dans les plis de son péplus, n'est autre chose que le petit Jupiter qui va être confié par les deux nymphes à la chèvre Amalthée.

Au revers, sont représentés trois personnages, savoir : un vieillard drapé, une femme enveloppée dans son péplus, et la Victoire (2).

Revenons maintenant à Cronos. Nous avons dit que ses pieds étaient à peine indiqués. On pourrait attribuer ce défaut à la négligence de l'artiste, car les pieds des quatre figures de cette composition sont assez mal dessinés. Quoi qu'il en soit, on ne peut s'empêcher de songer à la statue de Saturne placée dans l'Ærarium, à Rome, statue qui avait les jambes liées par un fil de laine; l'on ne détachait ce fil de laine qu'à la fête des Saturnales, au moment où les fers des esclaves tombaient pour leur donner une liberté passagère (3). De là le proverbe : *Deos laneos pedes habere*. Ajoutons que Lucien (4) fait dire à Saturne, qu'il avait cédé l'empire à son fils, parce qu'il était vieux et podagre, ce qui l'empêchait de marcher.

Quant aux cheveux et à la barbe de couleur rouge, on pourrait croire aussi que c'est un accident de la cuisson ou un oubli de la part du peintre. Mais il faut faire attention au caractère de Saturne, dieu sanguinaire, qui exige des victimes humaines, et dont la statue d'airain est rougie par les flammes. Les prêtres de Saturne, au dire de Tertullien (5), étaient vêtus de costumes rouges ; des hommes roux (πυῤῥοί), que l'on nommait *Typhoniens* (Τυφώνιοι), étaient immolés en Égypte, à Osiris (6). La couleur rouge convient donc essentiellement

(1) Apollod., I, 1, 6. — On donne aussi d'autres noms aux nymphes qui eurent soin du nouveau-né.

(2) *Catal. de vente de la collection du baron Roger*, 1842, n° 119.

(3) Macrob., *Saturn.*, I, 8.

(4) *Saturnalia*, t. III, p. 389, ed. Hemsterhuis.

(5) *De Pallio*, 4. Cum latioris purpuræ ambitio, et ruboris galatici superjectio Saturnum commendat.— Cf. Tertullian., *de Testimonio animæ*, 2.

(6) Diodor. Sicul., I, 88. — Plutarch., *de Isid. et Osirid.*, t. VII, p. 496, ed. Reiske. — Il semble que, chez les anciens, on ait confondu Saturne avec Typhon. Voy. Ch. Lenormant, *Nouv. galer. myth.*,

à un dieu incandescent, qui se plaît à faire répandre le sang des hommes.

J. DE WITTE.

ATHLÈTE COURONNÉ PAR LA VICTOIRE.

(PLANCHE 10.)

Ce fragment de bas-relief de la plus belle époque grecque, découvert sur l'acropole d'Athènes à côté de l'Érechthéum, a été dessiné et gravé d'après un moulage que j'ai rapporté en 1860 pour la collection de l'École des Beaux-Arts (1). Le sujet en est clair et ne peut prêter à aucun doute. C'est *Nicé* qui couronne un *athlète* nu, vainqueur aux jeux Panathénaïques. La couronne qu'elle lui posait sur le front était ajoutée en métal, et on voit des traces de l'application d'ornements analogues ceignant la tête de la Victoire et celle de la figure de femme au cou de laquelle elle passe son bras gauche. Cette dernière figure peut sembler, au premier abord, plus difficile d'interprétation que les deux autres. Mais elle est exactement semblable à la **ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ** qui, dans la composition d'un vase peint de la Galerie de Florence (2), empruntée à la comédie des *Muses* d'Épicharme, ayant *Callias* le daduque, **ΚΑΛΛΙΑΣ**, familièrement appuyé sur le dossier de son siége, assiste à la danse armée des *Dioscures*, auxquels **ΚΛΕΟΔΟΞΑ** marque la mesure en jouant de la double flûte. La *Nicopolis* du vase de Florence n'est autre qu'Athéné, qui dans la pièce d'Épicharme faisait danser les Dioscures devant elle (3); mais c'est une Athéné qui personnifie en même temps la cité d'Athènes, la « ville victorieuse » par excellence (4). *Nicé*, comme sur notre bas-relief, est aussi naturellement

p. 5. — Le héros Phénix a quelquefois les cheveux rouges. Voy. mon *Cat. étrusque*, n° 137, et mon *Cat. Beugnot*, n° 50.

(1) Il est réduit de moitié.

(2) Dempster, *Etruria regal.*, pl. LXII et LXIII; Passeri, *Pict. Etrusc. in Vasc.*, pl. LVIII et LIX; Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. II, pl. B, 1; Inghirami, *Mon. etruschi*, sér. V, pl. VII et VIII; Ch. Lenormant et J. de Witte, *El. des mon. céramogr.*, t. II, pl. LXXX.

(3) Athen., IV, p. 184; Schol. *ad* Pind. *Pyth.*, II, 127.

(4) Ch. Lenormant et J. de Witte, *El. des mon. céramogr.*, t. II, p. 259.

que *Cléodoxa* (la renommée glorieuse) la compagne subordonnée de cette forme de la déesse. S'il y avait dans un tel personnage une intention satirique chez le comique dorien, et par suite aussi de la part du peintre céramiste, l'idée avait dû en être fournie par des représentations où il servait, au contraire, d'expression au légitime orgueil des Athéniens ; et nous en avons ici un exemple.

L'usage presque constant des beaux temps grecs était de personnifier les villes par l'image de leur divinité protectrice (1), même quand c'était un dieu mâle, comme Apollon pour les diverses Apollonies (2) et Hercule pour les cités du nom d'Héraclée (3). Les exemples abondent dans les bas-reliefs qui accompagnaient les décrets officiels du peuple athénien, d'Athéné munie de ses insignes guerriers ordinaires et représentant la ville (4). L'Athéné-Nicopolis de notre sculpture et du vase de Florence est sans ces insignes ; mais cette Athéné, privée de tout attribut distinctif, est bien connue par les vases peints, où on la voit même quelquefois accompagnée de son nom, **AΘENAIE** (5). La *Leucas* du beau miroir corinthien, publié par M. Albert Dumont (6), est aussi sans aucun attribut ; mais ceci ne me paraît pas de nature à empêcher de l'assimiler à la déesse protectrice de Leucade, *Héra Leucadia* (7), ou plutôt *Aphrodite Aineias* (8), car Aphrodite est précisément, comme Athéné, une des déesses qui sont fréquemment figurées sans aucun insigne.

La composition de notre bas-relief agonistique de l'acropole d'Athènes correspond presque trait pour trait à celle d'un vase peint du recueil de Tischbein (9). Sur ce vase on voit un *athlète* nu, dans la même pose, les mains abaissées et chargées de palmes, que couronne

(1) Voy. l'ouvrage de M. R. Schœne, *Griechische Reliefs,* surtout le commentaire des n°s 48, 49, 51 et 52; l'article de M. de la Berge sur cet ouvrage dans la *Revue critique* du 16 novembre 1872; et Albert Dumont, *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques,* fascicule 2, p. 34 et suiv.

(2) *Corp. inscr. græc.,* n° 90.

(3) Schœne, n° 52.

(4) Le Bas, *Voyage archéologique en Grèce,* monuments figurés, pl. 42; Schœne, n°s 48, 49, 51, 52, 54, 75, 94.

(5) J. de Witte, *Nouv. ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 117; *Catal. étrusque,* n° 114; Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, p. 229.

(6) *Monuments grecs,* fasc. 2, pl. III.

(7) Plutarch., *De ser. numin. vindict.*, p. 674.

(8) Dionys. Halicarn., I, 50.

(9) T. I, pl. LII, éd. de Florence; *Archæol. Zeit.*, 1853, pl. LI, n° 2.

Nicé; mais derrière celle-ci, à la place où se trouve sur le bas-relief l'Athéné, on voit un personnage viril et héroïque, entièrement nu, assis sur une des pierres carrées servant de siéges qui garnissaient les gymnases, les pieds posés sur une autre pierre plus basse, de même forme, qui lui sert d'escabeau. C'est peut-être un héros éponyme, personnifiant la localité où a été remporté le prix, comme le héros *Corinthus* personnifie Corinthe sur le miroir publié par M. Dumont, comme *Cius*, compagnon d'Hercule (1), désigné par son nom, **ΚΙΟΣ**, personnifie la ville de Cius de Bithynie sur un bas-relief attique (2), et comme, au-dessus du décret en faveur des Méthonéens de Piérie (3), celle de Méthone est représentée par *Méthon*, l'un des aèdes thraces prédécesseurs d'Orphée (4). Cependant j'y verrais plutôt un *Agon* (5), celui des jeux où l'athlète vainqueur a triomphé. Ce serait une personnification d'un autre sexe, mais de nature analogue à celles de l'*Olympias* et de la *Pythias* couronnant Alcibiade dans le sein de Némée sur la célèbre peinture d'Aglaophon (6). *Olympias*, la représentation des jeux Olympiques, se voit aussi sur certaines monnaies de l'Élide (7).

François LENORMANT.

L'APOLLON DU VIEIL ÉVREUX.

(Planche 11.)

C'est à un des premiers artistes de notre temps, à M. Amaury Duval, qu'est due la belle lithographie qui représente sous ses deux faces la figure de bronze d'Apollon découverte dans les fouilles du Vieil-Évreux, et conservée au musée d'Évreux (8). Il n'est pas possible de

(1) Strab. XII, p. 564.
(2) Le Bas, pl. 35; Schœne, n° 53.
(3) Le Bas, pl. 34; Schœne, n° 50.
(4) Plutarch., *Quæst. græc.*, 11. Ni M. Schœne, ni M. Dumont, n'ont pensé à ce nom, qui me semble pourtant certain.
(5) Pausan., V, 20, 1; 26, 3.
(6) Athen., XII, p. 534.
(7) Ottfr. Müller, *Gœtting. gelehrt. Anzeig.*, 1827, p. 167; *Handbücher der Archæologie*, § 405, 5.
(8) Cette figure a 0^{m},68 de hauteur.

mieux rendre le caractère et le style de ce morceau de premier ordre, qui n'avait été jusqu'ici reproduit que d'une manière imparfaite dans une planche de l'ouvrage, presque introuvable du reste, de Bonnin, sur les *Antiquités gallo-romaines des Éburoviques* (1).

L'Apollon du Vieil-Évreux rentre dans un type de représentations du dieu dont on a retrouvé d'autres spécimens sur le sol de l'ancienne Gaule, entre autres l'Apollon de Vaupoisson (Aube), conservé au musée de Troyes (2). Mais le caractère arrondi, délicat et tout à fait féminin des formes, lui est particulier, et est poussé si loin, qu'au moment de la découverte, plusieurs antiquaires voulurent appliquer à cette figure le nom de l'*Aphroditos* d'Aristophane (3), la Vénus mâle, désignation à laquelle semblait convenir la stéphané qui ceint ses cheveux (4). Cependant l'aspect ambigu, efféminé et presque androgyne, n'est guère moins exprimé dans l'Apolline de Florence (5), et dans l'admirable statuette de bronze de Payne-Knight, actuellement au Musée Britannique (6). C'est, du reste, une donnée qui ne doit pas surprendre chez ce dieu, et il y a certainement une allusion à une idée du genre de celles qu'expriment plastiquement ces formes tenant de celles de la femme, dans les récits mythologiques où Niobé parle avec dédain de Diane et d'Apollon, *quod illa cincta viri cultu esset, et Apollo vestem deorsum atque crinitus* (7).

L'Apollon du Vieil-Évreux est le spécimen le plus parfait connu jusqu'à ce jour d'une école de sculpture, dont les œuvres, très-nettement caractérisées, ne se sont jusqu'à présent rencontrées qu'en Gaule, et qui y a certainement fleuri dans le Ier siècle de l'ère chrétienne. C'est celle qui a également produit l'Apollon de Vaupoisson et la grande statue de bronze doré du même dieu, découverte à Lille-

(1) Pl. XXI; cf. le *Catalogue général de l'Exposition universelle de 1867, Histoire de l'art et monuments historiques,* France, n° 633.

(2) Même catalogue, France, n° 632.

(3) *Ap.* Macrob., *Saturn.*, III, 8; conf. Serv. *ad* Virg. *Æneid.*, II, 632; Hesych., *v.* Ἀφρόδιτος.

(4) Voy., dans le *Courrier de l'Eure* du 1er juillet 1841, un article de mon père, qui, après avoir exposé les raisons pour et contre, se prononce en faveur de l'explication par un Apollon.

(5) Fr. Piranesi, *Statue*, pl. I; R. Morghen, *Principii del disegno*, pl. XII-XVII; comte de Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 477, n° 912 *c*.

(6) *Specimens of ancient sculpture by the Society of Dilettanti*, t. I, pl. XLIII et XLIV.

(7) Hygin., *Fab.* 9; voy. ma *Monographie de la Voie sacrée Éleusinienne*, t. I, p. 369 et suiv.

bonne (1), figures où le style est le même, et où certaines données typiques dans les proportions du corps humain se reproduisent exactement. L'unité de cette école et le caractère propre à ses œuvres, dont on pourrait citer quelques autres dans diverses collections de France, étaient surtout frappants dans les galeries françaises de l'*Histoire du travail* à l'Exposition Universelle de 1867, où presque tous les échantillons jusqu'à présent connus s'en trouvaient rassemblés. En analysant les particularités esthétiques des œuvres de cette école gauloise, il serait facile d'y signaler déjà quelques-unes des qualités et quelques-uns des défauts qui, dans des siècles bien postérieurs, sont devenus propres à la sculpture française, preuve remarquable de la permanence des aptitudes et des tendances de race dans la population de notre pays. Bien qu'ayant travaillé déjà sous la domination romaine, cette école ne tient en rien à la sculpture des Romains ; elle procède directement des écoles grecques, dont elle arrange les traditions à sa manière. C'est par Marseille que cette influence de l'art hellénique pénétra dans la Gaule, sans passer par l'Italie. Il ne faut pas oublier ici, car c'est un fait capital dans cette question, que le grand sculpteur et toreuticien sorti du pays des Arvernes vers l'époque même où ont été exécutés les bronzes comme l'Apollon du Vieil-Évreux, et appelé à Rome pour exécuter le colosse de Néron, portait un nom grec, Zénodore, et aimait tout spécialement à copier les pièces de la vieille argenterie grecque, les vases de Calamis (2).

On remarquera que les images d'Apollon paraissent avoir tenu un rang particulièrement important parmi les sujets favoris des artistes de cette école, que l'on peut qualifier de *gallo-grecque*. C'est sans doute le résultat de l'assimilation qui avait été établie entre Apollon et le dieu gaulois Belenus (3).

François LENORMANT.

(1) Rever, *Description d'une statue fruste de bronze doré*, Évreux, 1824; Adr. de Longpérier, *Catalogue des bronzes du Musée du Louvre*, n° 71.

(2) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 7, 18.

(3) D. Martin, *Religion des Gaulois*, t. I, p. 378 et suiv.

SARCOPHAGE DU MUSÉE DE MARSEILLE.

(Planche 12.)

On n'a publié jusqu'ici que d'informes représentations (1) du bas-relief de la face principale du sarcophage provenant d'Arles, et conservé au musée de Marseille, qui fut usurpé sous les premiers empereurs chrétiens par Flavius Memorius, « perfectissime, soldat jovien, « protecteur domestique, préfet des lanciers spéculateurs du prince, « comte de la Rive, comte de la Mauritanie Tingitane », dont il porte l'inscription funéraire ajoutée après coup (2). Pourtant cette remarquable sculpture méritait une meilleure reproduction, que la *Gazette archéologique* donne aujourd'hui, d'après un dessin de feu le comte Turpin de Crissé.

Le sujet en est le combat de deux Centaures contre un lion. Si la sculpture, un peu lourde et trop ronde, ne saurait être attribuée à une époque plus haute que le second siècle de notre ère, la composition est très-belle, pleine de feu et de mouvement. C'est, du reste, sûrement l'imitation d'un original plus ancien et célèbre, car la même composition, avec les figures seulement un peu plus espacées et se développant dans un champ plus étendu, se retrouve dans une peinture de Pompéi (3).

Au reste, une des figures de cette composition, celle du Centaure qui élève une pierre avec ses deux mains au-dessus de sa tête, était pour ainsi dire consacrée. Elle se retrouve dans la plupart des combats des Centaures contre les Lapithes, à commencer par les métopes du Parthénon. Dans une scène de chasse, nous la voyons sur la mosaïque Marcfoschi (4); le Centaure y va lancer cette pierre sur un tigre, qui déchire une Centauresse renversée à terre.

Sur la face opposée du sarcophage usurpé par Flavius Memorius,

(1) Lalauzières, *Histoire d'Arles*, pl. xxii; Millin, *Voyage dans le midi de la France*, t. III, p. 151 et suiv., pl. lvi, n°s 2-4; il en est aussi question dans la *Statistique des Bouches-du-Rhône*, t. II, p. 390.

(2) Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, n° 511.

(3) *Mus. Borbon.*, t. III, pl. li

(4) *Mon. inéd. de l'Institut archéologique*, t. IV. pl. l.

celle qui a reçu la plus grande partie de son inscription funéraire, on voit deux griffons, gardiens du tombeau, placés l'un en face de l'autre, avec entre eux un vase à deux anses et à long col, sorte d'amphore d'une forme élégante et élancée ; c'est une sculpture qui n'a pas moins de mérite que les Centaures. Enfin, sur chacun des petits côtés est un sphinx femelle, la Sphinx de Thèbes, symbole essentiellement funèbre. Le couvercle, bombé, est décoré d'imbrications en feuilles d'eau, avec des antéfixes ornées de palmettes aux quatre angles.

Marius BOUSSIGUES.

Je me permettrai de signaler, au sujet de l'emploi des flambeaux comme armes par Dionysos, un monument qui n'a pas été expliqué jusqu'ici d'une manière satisfaisante et dont M. de Witte n'a pas parlé. C'est un vase peint du recueil de Tischbein (1). On y voit Dionysos debout, tenant un long flambeau. A la gauche du dieu, un Satyre barbu et Silène, exceptionnellement imberbe et la tête rasée (2), allument à la flamme de son flambeau des torches qu'ils tiennent dans leurs mains. A la droite est un autre Satyre qui s'éloigne en tenant une torche déjà allumée, et retourne la tête vers la scène que je viens de décrire, en faisant un geste d'admiration. La circonstance jusqu'à présent négligée, et qui donne la clef de cette peinture, est que le dieu, par-dessus sa tunique talaire, y porte une cuirasse comme le Dionysos Enyalios d'une peinture de Pompéi (3), et le Dionysos se préparant au combat du beau vase publié dans les *Comptes rendus de la Commission impériale archéologique* de Saint-Pétersbourg (4). C'est donc une scène des guerres du dieu, les préparatifs de la bataille contre les Indiens, dont Dionysos et ses Satyres vont dévaster le pays par la flamme, comme dans le récit de Lucien (5).

Sur la curieuse cylix, autrefois de la collection du prince Napoléon, aujourd'hui de celle de M. Paravey, que M. Frœhner a publiée (6), et où l'on voit Dionysos combattant un Géant, des Satyres accourent comme auxiliaires du dieu ; l'un est monté dans un char, avec une outre pour bouclier et un phallus pour arme ; deux autres traînent le char, et l'un de ceux-ci est armé d'un flambeau.

Je proposerai aussi, de la bandelette dont va être ceint le front de l'*Initié de*

(1) T. III, pl. XIX, éd. de Florence ; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLVIII, n° 603.

(2) Voy. Welcker, *Nachtr. z. Æschyl. Trilog.*, p. 70, 124 et suiv., et 207.

(3) *Mus. Borbon.*, t. VI, pl. III ; Müller-Wieseler, t. II, pl. XLIX, n° 613.

(4) 1868, pl. IV.

(5) *Bacch.*, 3.

(6) *Choix de vases de la collection du prince*

l'autel sur la planche 3, une explication différente de celle de M. Lenormant. Je ne saurais y voir le *strophium* de pourpre, que les textes n'attribuent formellement qu'à l'hiérophante et au daduque parmi les ministres du culte d'Éleusis. Pour moi, c'est la στλεγγὶς ou bande de cuir doré (1) qui, placée autour de la tête, est l'insigne des πρωτομύσται dans l'inscription d'Andania (l. 14). Quoique choisis d'âge viril, au lieu d'être des enfants de 13 à 14 ans, les *protomystes* d'Andania correspondaient exactement par leurs fonctions (2) aux *initiés de l'autel* d'Éleusis (3). Il est donc naturel que les uns et les autres eussent les mêmes insignes caractéristiques dans leur coiffure.

E. de CHANOT.

J'ai omis d'indiquer dans le précédent numéro la hauteur des figures des peintures céramiques reproduites aux planches 3 et 4 ; elle est de 27 centimètres. Cette amphore tyrrhénienne a été déjà publiée par Gerhard (4), mais avec une indication inexacte, qui la désignait comme existant à Munich et provenant de la collection Candelori. Aucun vase pareil n'est en réalité signalé dans la collection de Munich par le catalogue de Jahn. En outre, la planche de Gerhard met à tort en violet les inscriptions et les ornements, qui sont en blanc sur l'original.

François LENORMANT.

M. de Chanot (p. 20) a marqué d'un *sic* l'orthographe ΜΥΡΤΥΛΟΣ employée, pour le nom de l'aurige d'Œnomaüs, dans la peinture de M. le comte de Vogüé. En effet, l'usage constant des documents littéraires est d'écrire ce nom Μυρτίλος, aussi bien que celui du poëte homonyme de la comédie moyenne (5). Cependant, ainsi que me l'a fait ingénieusement remarquer M. Egger, la forme Μυρτύλος peut se justifier philologiquement comme parallèle à celle de Μυρτίλος et ne constituant pas, à proprement parler, une faute d'orthographe. Les diminutifs en ύλος sont aussi multipliés que ceux en ίλος dans l'onomastique grecque. Sur le vase avec lequel la peinture murale de notre planche 5-6 offre tant d'analogie, le nom est écrit à la manière ordinaire ΜΥΡΤΙΛΟΣ.

F. L.

Napoléon, pl. v ; *Les Musées de France*, pl. vii.

(1) Poll., VII, 179.

(2) Cf. Achill. Tat., III, 32.

(3) F. Lenormant, *Rech. à Éleusis*, p. 222.

(4) *Auserles. Vasenb.*, t. IV, pl. cclxxiii,

(5) Voyez Meineke, *Fragm. comic.*, t. I, p. 100.

L'éditeur-gérant : A. LEVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

VASE FUNÉRAIRE ATTIQUE.

(Suite.)

II.

Lessing avait dit, dans sa célèbre dissertation « Comment les anciens ont représenté la mort », que les anciens n'avaient jamais montré la mort comme l'ont fait souvent les modernes, sous un aspect lugubre, mais que, conformément à certaine habitude d'euphémisme, ils l'avaient représentée d'une manière indirecte et allégorique, sous les traits du sommeil. Il aurait dû ajouter qu'en représentant la mort comme un sommeil éternel, les anciens n'avaient pas voulu dire qu'elle fût la fin de toute existence; qu'ils se figuraient, au contraire, dans l'état où elle faisait passer l'âme, une existence nouvelle, occupée, comme on l'est d'ordinaire en songe, par des images analogues aux objets qui remplissent la vie, et que c'est ce dont témoignent toutes les scènes qu'offrent les monuments funéraires.

Des érudits, parmi lesquels plusieurs d'éminents, ont cru que les anciens avaient écarté de leurs sépultures toute figure d'une autre vie. A les entendre, les anciens n'auraient placé sur leurs sépultures que l'image soit des joies de la vie terrestre, soit, dans les prétendues *Scènes d'adieu,* de la tristesse du trépas qui met fin à ces joies, soit enfin, dans la représentation du sommeil, pris en ce qu'il a de négatif, de l'anéantissement.

Dans le savant ouvrage où il a voulu démontrer que les mystères, aux principaux desquels les anciens rattachaient leurs opinions et leurs espérances relativement à l'autre vie, n'avaient eu ni le caractère philosophique et moral ni la haute antiquité qu'on leur avait généralement attribuées avant lui, Lobeck a dit que les Grecs, satisfaits de la vie présente, étaient longtemps restés étrangers à toute préoccupation sérieuse d'une vie à venir, et qu'en conséquence, tant que de violentes passions n'étaient pas venues, parmi les révolutions poli-

tiques que virent les siècles postérieurs à celui d'Homère, troubler la sérénité des consciences et les ouvrir aux terreurs religieuses, ils n'avaient pas connu le culte des morts, avec les rites expiatoires qui y furent liés (1). C'est d'ailleurs le penchant de ce savant de rapporter pour la plus grande partie à l'influence de l'Asie et de l'Égypte l'origine de ce culte étranger, selon lui, au véritable génie grec. D'autres érudits (2) ont abondé dans le sens de Lobeck plus que Lobeck lui-même, et affirmé des Grecs, sans distinction d'époques, que, contents de l'existence terrestre, ils avaient écarté des monuments qu'ils érigeaient pour leurs morts toute représentation qui, en occupant d'une autre vie, eût été de nature à troubler ce contentement.

C'est là une théorie qui, bien qu'en faveur aujourd'hui, doit faire place, si je ne me trompe, à une théorie bien différente.

La vérité est, à mon sens, que de même qu'en rabaissant la mythologie à une sorte de physique, on s'est laissé égarer par des explications au moyen desquelles une secte philosophique très en crédit dans l'antiquité (la secte stoïcienne) s'efforça de l'accommoder à son système, de même, en supposant aux Grecs une manière de voir exclusive de tout souci d'une vie à venir, on substitue aux croyances générales les idées d'une autre secte (la secte épicurienne), en révolte contre ces croyances.

Dès le temps qu'Homère a dépeint, quoi qu'en dise l'auteur de *l'Aglaophamus,* les Grecs montrent un grand souci de ce qui suivra le trépas, et une forte persuasion non-seulement que les âmes survivent au corps, mais qu'il leur est réservé une existence comparable, du moins à certains égards, à l'existence divine. La preuve en est dans l'opinion où ils sont et du devoir qui leur est imposé de rendre certains honneurs aux morts et de la destination de ces honneurs, opinion que met en évidence la description que renferme l'Iliade des funérailles des héros ; la preuve en est également dans la peinture qui se trouve dans l'Odyssée du séjour infernal, où les morts mènent, à la vérité, pour la plupart, une existence peu enviable, mais où ils vivent du

(1) *Aglaophamus*, p. 312 et *passim*.

(2) Friedländer, Welcker, Friedrichs, MM. Pervanoglu, Curtius et beaucoup d'autres de nos contemporains.

moins, où quelques-uns déjà, comme Orion, vivent d'une vie conforme à ce qu'ils ont aimé sur la terre, où tous enfin sont, à certains égards, placés au-dessus de la condition humaine.

Aux siècles qui suivent, et qui sont justement ceux où la pensée trouve son expression dans l'art, la croyance à l'immortalité et à la divinité des âmes éclate, comme Lobeck lui-même l'a montré, en mille manières, et dans la littérature, et dans les usages, et jusque dans les lois (1); et il est difficile de ne pas être surpris d'entendre dire, comme l'ont dit pourtant et le disent encore de savants antiquaires, que l'art grec ne dut rien représenter sur les monuments funéraires qui attestât l'espérance pour les âmes d'une destinée immortelle et divine.

A mesure que le temps s'avance, les traits par lesquels se produit la croyance à une autre vie, d'abord vagues et confus, loin de s'effacer, se prononcent et se précisent : on se fait de la destinée des âmes des idées de plus en plus hautes; on rend aux morts des honneurs de plus en plus grands. En outre, ces idées, ces pratiques s'étendent de plus en plus au grand nombre. Au commencement, il semble qu'on ne s'inquiète que du sort des rois et des héros, enfants ou descendants directs des dieux (2); avec le temps, beaucoup d'autres ont part aux mêmes préoccupations, puis tous ou presque tous.

La félicité est réservée à qui ressemble aux dieux : c'est une maxime antique qui subsiste immuable. Avec le temps on se fait de la ressemblance avec les dieux, ou, ce qui revient au même, de la perfection, des idées qui permettent à tous d'y prétendre.

Les Mystères, qui prirent, quelques siècles après Homère, un grand développement, furent en quelque sorte une porte ouverte sur l'Élysée, vers laquelle se pressa une foule toujours croissante.

Par ces mystères qui acheminaient à l'immortalité, il faut entendre surtout ceux de l'Attique, les plus célèbres et les plus recherchés de tous. C'étaient en effet des pratiques secrètes, qui du moins l'avaient été jadis et devaient toujours passer pour l'être, d'un culte

(1) *Aglaoph.*, p. 316.

(2) Aristot., *Probl.*, IX, 48 : Οἱ δὲ ἡγέμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι. — En Égypte ce sont d'abord les rois seuls qui deviennent en mourant autant d'Osiris.

qui avait pour objet principal la divinité à laquelle avaient été rendus les plus anciens honneurs, celle de laquelle, selon les plus anciennes croyances, toutes choses étaient sorties et à laquelle toutes choses devaient un jour être réunies, c'est-à-dire la Terre (1).

La terre et le ciel n'étaient pas originairement pour les hommes ce qu'ils furent plus tard : il s'en faut beaucoup, sans doute, que, comme le supposent les systèmes mythologiques aujourd'hui le plus répandus, ce soit d'abord dans les corps célestes et dans leur lumière qu'on ait cherché les principes et les premières causes, et qu'un Jupiter personnifiant la clarté du jour ait été le plus ancien dieu (2). On compta par lunes avant de compter par soleils, c'est-à-dire par nuits avant de compter par jours, et ce fut premièrement aux sombres puissances qui semblaient cachées au centre de l'univers que s'adressa la religion.

La terre vomissait alors de tous côtés des flammes et des eaux brûlantes : on imaginait qu'elle avait vomi de même les feux qui parcouraient l'espace (3). N'était-ce pas d'ailleurs de ses entrailles ardentes qu'on voyait sourdre toute vie? Les plantes, les animaux, les hommes même n'en étaient-ils pas sortis? Ce fut donc jadis la grande et universelle divinité que la Terre, ou plutôt que le principe igné dont on la croyait remplie. Ce principe, on l'honora, aux temps primitifs, en chaque demeure où résidait une famille, dans une double manifestation, la flamme du foyer, qu'on ne laissait pas s'éteindre, et cette autre flamme qui se renouvelait et se ravivait elle-même dans la succession des générations. Le feu, avec sa source intarissable au sein de la terre, et les âmes, émanées de cette même source, tels furent, ce semble, chez les Grecs, ou du moins chez leurs pères, les dieux qui durent précéder les autres et d'où les autres naquirent.

Dans l'Inde aussi, aux temps les plus anciens, les premiers objets de l'adoration sont Agni, le feu qui remplit tout, mais qu'on honore

(1) Pour le nom antique Γῆ-μήτηρ, v. Welcker, *Griech. götterl.*, I, 385-8.

(2) L'étymologie généralement admise aujourd'hui, qui tire θεός, δεός, Ζεύς, *deus*, *Jupiter*, etc., d'une racine sanscrite signifiant *lumière* (v. Welcker, *Griech. götterl.*, I, 131), est loin, ce me semble, d'être incontestable, et il y a des raisons de croire que ces mots doivent être rapportés à une racine d'une signification très-différente. Je reviendrai ailleurs sur ce point.

(3) Hesiod., *Theog.*, vv. 117, 126. V. Preller, *Griech. Mythol.*, I, 34.

particulièrement au foyer domestique, et les ancêtres, si vénérés dans tout l'extrême Orient. On entrevoit même dans les plus anciens monuments de la religion indienne cette croyance, qui nous reporte à la pensée fondamentale du primitif fétichisme se forgeant des divinités à volonté, que ce sont les hommes qui font les dieux. Indra n'aurait rien pu contre le dieu du mal, s'il n'avait bu la liqueur sacrée que pouvaient seuls préparer les ancêtres des hommes. Le premier homme, Manou, est appelé le père des dieux. Le sens de tout cela est sans doute que c'est par le principe de vie que l'homme des premiers temps croit voir apparaître à sa vue dans le feu, en même temps qu'il en sent comme au plus profond de son être la présence intime, que c'est par ce principe que tout lui semble naître et subsister, jusqu'à ces puissances dans lesquelles se multiplie pour son imagination, éblouie de la diversité des choses, la nature divine.

La trace de l'antique religion subsista toujours chez les Grecs dans le culte d'Hestia, la déesse du foyer, comme chez les Romains dans celui de Vesta. Hestia, Vesta figurèrent toujours et au commencement et à la fin de toutes les prières. Un temps vint néanmoins où se dégagèrent de la divinité primitive des dieux nouveaux qui, s'élevant dans les régions aériennes et célestes, rejetèrent dans l'ombre amoindris, réduits, sous les noms de dieux terrestres ou souterrains, à un rôle secondaire, les objets de la religion primordiale. Il en advint de même pour les âmes : celles au moins des personnages les plus illustres suivirent au ciel les Olympiens, et allèrent avec eux prendre place au milieu des astres (1). Le culte antique des puissances terrestres, auquel se rattachait si étroitement celui des morts (2), qu'on leur confiait dans les funérailles, n'en demeura pas moins la principale voie du salut (3), voie qui, par une suite graduée de rites combinés pour

(1) Dans l'épitaphe des guerriers tués à Potidée (v. Kirchhoff, *Inser. att.*), il est dit que leurs corps sont dans la terre, leurs âmes dans l'éther. Pour le sens de cette expression, cf. *Anthol.*, *Append.*, 287, et *Epigr. fun.*, 187. Phocyl., *Sent.* :

Ἢν δ' ἀπολείψας σῶμ' ἐς αἰθέρ' ἐλεύθερον ἔλθῃς,
Ἔσσεαι ἀθάνατος θεὸς ἄμβροτος οὐκ ἔτι θνητός.

(2) Les Athéniens appelaient anciennement les morts Δημητρεῖοι. Plutarch., *Vit. Lycurg.*, 27. — Cicer., *de Legib.*, II, 25. Obductaque terra... ut sinus et græmium quasi matris mortuo tribueretur.

(3) Plat., *Phæd.*, p. 69. — Aristoph., *Ran.* Cf. Pausan., X, 31, 9.

rapprocher de ces puissances et associer à leur vie (1), devait amener à jouir avec elles de l'éternelle béatitude (2). Le moment où l'antiquité plaçait généralement le bonheur étant celui du repas, les rites des mystères attiques devaient consister principalement dans ces trois actions, qui étaient celles par lesquelles on se préparait pour un banquet : bain (purification), onction d'huile et couronnement. La première résumait les Petits Mystères ou mystères préparatoires, les deux autres formaient les Grands Mystères (3).

L'initiation aux mystères d'Éleusis, qui devait élargir le cercle des prétendants à l'immortalité, fut d'abord elle-même le privilége d'un petit nombre : peu à peu elle devint accessible à tous, à tous ceux du moins qui comptaient pour quelque chose dans la société religieuse et civile. Tous ceux-là donc eurent droit, une fois initiés, à ces honneurs funèbres qui donnaient entrée à l'Élysée. Ce n'était pas, du reste, à proprement parler, innovation ; c'était l'accomplissement, sous des conditions définies, de la promesse que renfermait de tout temps la doctrine universelle d'après laquelle la vie ne pouvait prendre fin et les âmes étaient faites pour l'immortalité.

Les honneurs funèbres, comme du reste toutes les pratiques religieuses, ne consistèrent pas originairement en de simples cérémonies, composées de purs signes de vénération, mais consistèrent, au moins pour la plus grande partie, en des services effectifs qu'on prétendait rendre à l'objet de son culte. L'invitation à se rappeler les morts, inscrite sur tant de monuments (μνείας χάριν), dut être d'abord une invitation à ne pas oublier de leur venir en aide, en leur procurant ce qui leur était nécessaire et pour obtenir la vie bienheureuse et pour la conserver.

Outre l'affection qu'on pouvait garder à ceux que l'on avait per-

(1) Le but devait être l'union avec ces divinités par la participation à leurs banquets, et sans doute même par une sorte de mariage avec elles.

(2) Le culte de Bacchus, venu de Phrygie et de Thrace, dut se combiner postérieurement avec celui de Déméter, de sa fille et de Pluton. Un Pluton couronné du lierre bachique (Welcker, *Alte denkm.*, III, 122) offre un symbole entre beaucoup d'autres de cette combinaison.

(3) Les deux degrés principaux des Grands Mystères étaient l'ἐποπτεία et l'ἀνάδεσις (Theo Smyrn., *Math.* I, 18 Bull.). On peut considérer comme étant au moins très-vraisemblable, d'après l'analogie des rites préparatoires aux banquets, et aussi en se reportant à ceux qui présidaient aux sacrements ou mystères chrétiens, que le rite correspondant à l'ἐποπτεία était une onction.

dus, on croyait avoir beaucoup à redouter de leur part. La religion des temps primitifs était remplie de terreurs. Ces dieux encore mal définis, en présence de l'homme qui semblait leur être supérieur à certains égards, le jalousaient, le craignaient, et, par suite, étaient toujours craints de lui. Les apaiser était sa constante préoccupation, et la trace en subsista toujours dans le langage, où c'était même chose que d'honorer les dieux et de les calmer (ἱλάσκεσθαι τοὺς θεοὺς, *placare deos*). Il en fut de même à l'égard des morts. S'ils n'étaient pas satisfaits des vivants, ils venaient dans des songes les inquiéter, troubler leur sommeil, leur nuire, les mener à mal (1). En conséquence, soit amour, soit crainte, on ne pouvait manquer de se préoccuper beaucoup de leur fournir tout ce qu'on pensait leur être nécessaire pour entrer au séjour du repos, pour y subsister, et pour y subsister heureux. On leur mettait dans la bouche le prix de leur passage (2); on ensevelissait ou l'on brûlait avec eux des aliments, du vin et de l'eau miellée, leurs armes, leurs plus beaux vêtements, leurs bijoux, leurs esclaves favoris, leurs chevaux, leurs chiens, leurs oiseaux (3). Selon les rites usités aussi dans les mystères, on les parait comme pour un banquet, on les lavait d'abord, on les oignait ensuite d'une huile parfumée (4), enfin on les couronnait de fleurs (5). Les morts pourvus et parés de la sorte, vêtus de blanc ou de pourpre, ces couleurs royales et divines (6), quelquefois même enveloppés d'une étoffe brodée d'or, on les ensevelissait, soit étendus dans des cavités sur des lits de repos, soit réduits en cendres. Cependant, les âmes s'en allaient chez Pluton et Proserpine; elles s'y confondaient même avec eux, et vivaient de leur vie.

Entre les offrandes, l'une des principales fut, pour les morts comme

(1) Zenob., V, 60 : Οἱ γὰρ ἥρωες ἕτοιμοι κακοῦν μᾶλλον ἢ εὐεργετεῖν. Athen., XI, 4 : Χαλεποὺς γὰρ καὶ πλήκτας τοὺς ἥρωας νομίζουσι, καὶ μᾶλλον νύκτωρ ἢ καθ' ἡμέραν.

(2) Dans beaucoup de contrées, on mettait avec les morts de l'or ou de l'argent. Chez les Chinois, on brûle avec eux du papier-monnaie. Chez les Turcs, on plaçait avec le mort deux besans d'or. Petr. Tudel., *Hieros. itin.* ap. Th. Bartholin. *Antiq. dan.*, p. 432.

(3) Toutes ces coutumes se retrouvaient chez les Indiens, chez les Scythes, chez les Scandinaves. V. pour ces derniers Th. Bartholin., *Antiq. dan.*

(4) Hom. *Il.*, β, 670, 679, etc.

(5) A Rome, le premier mort qu'on couronna fut, dit-on, Scipion l'Africain. Plin., XVI, 7.

(6) V. Casaub., *Exercit.*, p. 603-604. Cf. Kirchmann, *de Fun. Rom.*, p. 82.

pour les dieux, le domicile. Le dieu avait sa maison, et de plus son image, en laquelle il venait plus particulièrement résider. Il en fut de même des morts. Là se trouva l'origine des représentations qui furent jointes aux sépultures.

Au commencement, les morts durent être ensevelis dans la maison où vivait la famille, près du foyer où brûlait ce qui avait fait leur vie et devait la faire toujours. Ils y avaient de plus leurs simulacres (1). Depuis, on leur assigna des demeures séparées, des maisons à eux, qui furent d'abord semblables aux maisons des vivants; tels furent les premiers tombeaux. Devant le tombeau ou au-dessus, ce fut un usage grec de placer une colonne, une stèle, une pierre dressée (2). On supposait certainement qu'en cette pierre viendrait, certains rites accomplis, habiter l'âme du mort. Aujourd'hui encore les Turcs placent devant leurs tombes des stèles qui se terminent en forme de turbans, et qui représentent les morts. Dans presque toutes les contrées du monde, on trouve des pierres dressées qui remontent à une époque très-reculée. En plusieurs de ces contrées, les pierres sont frottées de sang à leur partie supérieure et antérieure, ou peintes d'un rouge qui imite le sang. Ce sont sûrement des images telles quelles de personnages auxquels on sacrifie, qu'on nourrit ou qu'on abreuve de sang (3). Et il y a de fortes raisons de penser que ces personnages furent d'abord des morts. Chez certains peuples, tels que les Scythes et les Perses, on ne fit jamais aucune image de la divinité. En Grèce, à Rome, comme aussi en Égypte, on fut longtemps sans avoir d'idoles (4). Les premières furent de simples pierres, sur-

(1) Eschyl., *Choeph.*, v. 125 :

Τῆς γῆς ἔνερθε δαίμονας

. . . .

Πατρώων δωμάτων ἐπισκόπους.

Eschyle parle aussi ailleurs d'images colossales des ancêtres placées dans les maisons. — Sur les mânes des parents dans les croyances grecques, voy. Lobeck, *Aglaoph.*, p. 769.

(2) Hom., *Il.*, ρ, 434 : Τύμβῳ τε στήλῃ τε, τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

(3) Les Romains plaçaient souvent au-dessus de la tombe un cippe quadrangulaire sur lequel ils inscrivaient l'épitaphe. V. Lubbock, *les Origines de la civilisation*, traduct. franç., pp. 302, 307, 367.

(4) V. les auteurs cités par Lobeck, *Aglaoph.*, p. 1001-2. Dubois, *Mœurs de l'Inde*, ap. Lubbock, p. 344 : « Dans l'origine, les Indiens n'avaient pas coutume de faire des idoles de pierre ou d'autres matières. Mais, quand le peuple de l'Inde eut déifié ses héros et d'autres mortels, alors il commença à faire des statues et des images. » — Nulle trace d'idolâtrie en Chine avant que l'image de Fô y eût été apportée. (*Ibid.*)

tout des pierres dressées ou stèles. Et ce n'est pas une conjecture invraisemblable de supposer que ce fut pour représenter des morts et pour leur donner un nouveau corps devant lequel on pût leur apporter des offrandes, qu'on érigea les premières stèles (1).

C'est dans le désir d'honorer les morts que l'auteur du livre de la Sagesse voit l'origine de l'idolâtrie. Et c'est ce qui explique, pour le dire en passant, pourquoi l'Ancien Testament semble écarter l'idée de l'immortalité. Ce n'est nullement, comme on l'a dit, que Moïse et les Prophètes répugnent à une telle idée, qui devait devenir l'objet même du christianisme ; c'est qu'il s'agissait d'abord d'empêcher qu'elle ne mît, comme en Égypte et en Grèce, sur la pente toujours glissante de l'idolâtrie, et que du culte des morts ne vînt à naître ou à renaître le polythéisme. Dans le christianisme, ce fut Dieu même qui, en descendant dans la mort pour en ressortir victorieux, vint, comme unique principe de la vie immortelle, concentrer sur soi seul les hommages que le paganisme adressait à des êtres inférieurs.

Chez les Grecs, même en des temps récents, on lavait les stèles funéraires, on les frottait d'huile parfumée (2), on les ornait de bandelettes et de guirlandes, auxquelles on suspendait de petits vases pleins de parfums, semblables à ceux qu'on plaçait sur les morts ou auprès d'eux (3). Enfin, on versait sur ces pierres des libations avec des prières. Souvent encore on plaçait en avant de la stèle un autel, sur lequel on apportait des offrandes (4). En un mot, on rendait au défunt, dans sa stèle funéraire, un culte religieux. Dans la tombe gisait ce qui restait de l'homme ; dans la stèle se dressait et vivait le héros ou le dieu.

Les stèles funéraires, après avoir eu d'abord vraisemblablement des formes qui indiquaient le sexe de ceux à qui elles étaient consacrées, se terminèrent fréquemment par une plante de végétation

(1) Dans la Virginie, il y a des cercles de pierres sur chacune desquelles est sculptée une tête humaine. Lubbock, p. 368. — Ces considérations, avec celles qui précèdent (p. 41), rendraient, si elles étaient justes, une certaine valeur à la théorie, aujourd'hui si décriée, de l'evhémérisme.

(2) Luc., *Contempl.*, 22. Dans la fête annuelle des morts de Platée, l'archonte lavait et oignait d'huile les stèles. Plut., *Vit. Aristid.*, 21.

(3) Voir surtout les stèles représentées sur les lécythes funéraires attiques.

(4) De même en Égypte. Voy. particulièrement le Mémoire de M. Mariette sur des tombeaux de l'Ancien empire, *Rev. archéol.*, 1869.

vigoureuse; dans cette plante devait revivre le défunt déifié (1). Au-dessous on gravait son nom; le nom écrit, dans la haute antiquité, c'était encore la personne elle-même (2). Au nom on joignait souvent un mot, χαῖρε, qui signifiait, non comme on l'a traduit le plus souvent, adieu, mais: souhait de bonheur, félicitation. Au-dessous ou au-dessus de l'inscription très-souvent on sculptait des roses. Quelquefois dans l'Attique, vers le cinquième siècle avant notre ère, on donna à la stèle funéraire, comme on l'a vu au commencement de ce travail, la forme d'un vase semblable à ceux où l'on conservait des parfums (3). Peut-être était-ce une façon d'exprimer que l'âme à laquelle le mort était réduit désormais, et que l'on concevait comme une sorte d'air et de souffle subtil, que l'âme immortelle et divine devait être analogue à cet air odorant qu'exhalent les fleurs, à la vapeur de la myrrhe et de l'encens. Disons ici, en passant, que, les Grecs se plaisant souvent dans leurs monuments à faire allusion à la signification des noms de ceux auxquels ils les consacraient, il est permis de conjecturer qu'on choisit pour la stèle funéraire de la jeune Myrrhine la forme du vase à parfums, par allusion au mot de myrrhe que renfermait son nom.

La stèle funéraire prit, selon les temps et les lieux, beaucoup d'autres formes; quelles qu'elles fussent, elles durent, puisqu'elles n'étaient que des modifications d'un monument qui représentait le mort déifié, exprimer invariablement cette seule et unique pensée consécration, divinisation. Ce fut souvent une statue; une grande partie des statues où l'on n'a vu que des figures de dieux et de déesses sont des images de personnes qui vécurent, élevées après leur mort à l'état de divinités. — Je citerai pour unique exemple ces statues, si nombreuses dans toutes les collections, de femmes drapées dans le

(1) V. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen.*

(2) V. Lubbock, p. 240. L'inscription d'un nom devait être à elle seule, originairement, une consécration, puisqu'à Sparte on ne pouvait inscrire sur les sépultures d'autres noms que ceux des hommes tués en combattant et des femmes mortes dans des fonctions religieuses. Plut., *Vit. Lycurg.*, 27.

(3) Plusieurs beaux vases cinéraires, en albâtre oriental ou en porphyre, de l'époque romaine impériale, ont un couvercle dont le sommet est en forme de vase à parfums (Visconti, *Mus. Pio Clem.*, t. VII, pl. XXXVI). C'est encore l'assemblage de la sépulture et de la stèle. — Les canopes égyptiens sont en albâtre comme les *alabastra* des Grecs et des Romains.

costume et l'attitude ordinaires de la muse Polymnie, et qui sont sans doute presque toutes des statues funéraires. — Le plus souvent la stèle se transforma en un simple bas-relief (1); ce fut un personnage assis, tenant une coupe, soit seul, soit en présence d'une femme qui vient lui verser à boire ; un guerrier revêtu de ses armes ou même combattant; un jeune homme tenant la strigile avec laquelle, après les luttes de la palestre, on raclait ses membres couverts de sueur et de poussière ; une jeune femme assise tenant un coffret qui contient ses bijoux, ou debout, un éventail en main, ses suivantes auprès d'elle, ou portant dans ses bras un enfant, ou enfin entourée de différents membres de sa famille ; ce sont encore deux époux, deux frères, un père et une fille qui se retrouvent et qui se donnent, en se serrant la main ou par tout autre geste d'affection, un témoignage de la joie qu'ils éprouvent à se revoir (2). Que Mercure, conducteur des âmes, joue son rôle en ces scènes, comme dans les bas-reliefs, justement célèbres pour leur beauté, qui se retrouvent semblables dans les musées de Paris et de Naples et dans la Villa Albani, et où l'on a cru voir la réunion d'Orphée et d'Eurydice, et comme sur le vase de M. Piat, ou bien que Mercure en soit absent, le sens est toujours le même ; ce ne sont nullement des représentations de la vie sur la terre (2) : ce sont des représentations des morts arrivés à l'autre vie.

Remarquons que beaucoup de ces représentations, si elles reproduisaient des moments de la vie terrestre, seraient singulièrement puériles, telles, par exemple, celles où l'on voit un grave personnage à longue barbe jouant avec un petit chien, et qu'il en est tout autrement, si ce sont simplement des figures à demi allégoriques du doux loisir de l'existence élyséenne. Remarquons encore, comme un indice qu'il ne faut pas chercher dans les bas-reliefs funéraires en général des tableaux de la réalité terrestre, que souvent, non-seulement ils ne reproduisent pas exactement l'aspect des membres des familles tel qu'il devait être, et cela résulte du défaut, dans ces représentations,

(1) Les *repas funèbres*, plusieurs du moins, se fixaient debout sur le sol, au moyen d'une espèce de manche. V. *Catalogue Choiseul*, n. 97.

(2) Voir les nombreuses stèles funéraires grecques que renferment les musées de Paris, de Londres, de Rome, de Vérone, de Leyde, etc.

de toutes marques d'individualité, mais, comme les inscriptions le prouvent, ils n'en reproduisent pas même exactement le nombre. D'où il faut conclure que, dans ces monuments, ou au moins dans la plupart, il faut voir uniquement la représentation typique et conventionnelle d'une famille, représentation que les inscriptions seules appropriaient à telle ou telle famille en particulier (1).

III.

Certains bas-reliefs funéraires, qu'on appelle communément des *repas funèbres*, et qui se trouvent en grand nombre à partir du quatrième et du troisième siècle avant notre ère, ont occupé tout particulièrement les érudits, et passent pour être encore d'une interprétation très-difficile.

Dans ces bas-reliefs, on voit le défunt à demi couché sur un lit, d'ordinaire tenant à la main un vase à boire, et, devant lui, le plus souvent, une table sur laquelle sont placés des mets; près de lui un échanson; devant lui sa femme, assise presque toujours au pied de son lit; sous ce lit son chien; plus loin son cheval, représenté soit en entier, soit en partie.

Letronne (2) s'est fondé, pour soutenir qu'une partie au moins de ces bas-reliefs représentent le repas de famille pendant la vie (3), sur cette raison seule qu'il en est un où la femme et le fils de celui en l'honneur duquel il fut exécuté figurent à table auprès de lui, et qu'on ne peut admettre qu'un mort et deux vivants soient ainsi rapprochés dans un même tableau. Mais qui empêche que les trois personnages ne soient dans l'autre vie? Pourquoi le fils et la femme de celui qui venait de mourir ne se seraient-ils pas fait représenter à l'avance, réunis à lui au-delà du tombeau, comme ils l'avaient été sur la terre? Il était dans l'usage des anciens de pourvoir de leur vivant à leur sépulture.

(1) C'est ce qu'a déjà remarqué Friedrichs (*Bausteine*, I, 204).

(2) *Mém. et doc.*, etc., p. 128, 171.

(3) Opinion avancée déjà par Zoega.

Si peu concluant que soit l'argument dont Letronne s'est servi, prévenus comme lui, et plus encore que lui, de cette idée que les anciens n'avaient dû aimer à représenter que la vie réelle, Friedländer, Welcker, Otto Jahn, Friedrichs, M. Pervanoglu, etc., ont embrassé la même opinion. Cependant, indépendamment de toute la suite des faits que j'ai exposés ci-dessus, des circonstances particulières aux bas-reliefs où le défunt est représenté à table, ainsi qu'à ceux où il est représenté à cheval, démontrent que la scène ne se passe pas sur cette terre. Ces circonstances consistent en des accessoires évidemment destinés à suggérer l'idée de l'autre vie, savoir, la présence d'un arbre semblable à celui des Hespérides, une patère aux mains du défunt, un autel allumé devant lui, des personnages qui lui adressent une invocation, enfin des ornements qui le caractérisent comme identifié à certaines divinités.

Les anciens placèrent généralement le lieu du bonheur futur dans la région vers laquelle le soleil semble toujours tendre, comme pour aller s'y reposer. Ce lieu était un jardin de délices habité par des nymphes dites les Filles du soir. Là s'étaient faites les noces du roi et de la reine des dieux. Pour fêter l'union divine, un arbre qui s'élevait au milieu de ce paradis avait produit alors des fruits d'or, symbole de bonheur et de fécondité. Autour de cet arbre, et parmi ses rameaux, s'enroulait un serpent. Le serpent, aux premiers âges, était considéré comme rempli de la science dont la terre, d'où tout naissait avec ordre et mesure, renfermait l'inépuisable source ; il semblait le génie même de la terre (1), et c'est en lui, très-vraisemblablement, qu'on avait adoré d'abord le dieu universel. Un arbre à fruits d'or, entouré d'un serpent, était donc le symbole naturel de la richesse ou puissance unie à l'omniscience, par conséquent celui de la condition divine, avec l'immortalité bienheureuse qui y était attachée. A partir, ce semble, du temps des successeurs d'Alexandre, la représentation d'un arbre à fruits entouré d'un serpent s'ajouta fréquemment aux monu-

(1) Un serpent gardait le sanctuaire d'Éleusis. Hésiod. *ap.* Strab., IX, 393. — Sur une stèle funéraire attique, un personnage adore un serpent. V. Conze, *Ann. dell' Inst. archeol.*, 1864, p. 198. Sur un bas-relief romain, Vesta donne à boire à un serpent dans la patère qu'elle tient à la main (Fabretti, *ad Tab. Il.*, p. 339), comme sur de nombreux monuments grecs Pallas et Hygie.

ments funéraires, à ceux du moins où la scène permettait de faire voir la campagne.

Sur un grand nombre des bas-reliefs où le défunt est à cheval ou à table, il tient à la main une patère. Il en est de même de statues qu'on trouve en Étrurie, soit debout, soit couchées sur des tombeaux ou des urnes cinéraires. Or la patère est l'attribut qu'on mettait le plus souvent à la main des dieux, non pas tant peut-être, ainsi qu'on l'a dit, pour indiquer qu'ils reçoivent les libations que leur offrent leurs adorateurs, que pour exprimer, comme on le faisait aussi en leur mettant à la main un fruit ou une fleur, l'idée de la félicité (1).

Sur les bas-reliefs où le mort est à cheval, on voit souvent devant lui un autel allumé.

Sur les bas-reliefs où le mort est à cheval ou à table, une patère, une coupe ou un rhyton à la main, on voit souvent devant lui un ou plusieurs personnages élevant la main droite, c'est-à-dire faisant le geste par lequel les Grecs exprimaient l'adoration.

Les adorants, l'autel, la patère, le serpent autour d'un arbre, tous ces attributs signifient évidemment divinisation. Sur tous les monuments où ils se trouvent, soit en totalité, soit en partie, il est indubitable que le défunt est représenté dans la condition d'un héros ou d'un dieu. Sur tous les monuments où ils ne se rencontrent point, mais qui d'ailleurs sont tout semblables, on est autorisé à croire que le sujet est le même, exprimé seulement d'une manière plus sommaire, et comme en un langage plus concis.

Sur un nombre assez considérable de monuments, tout pareils d'ailleurs à ceux qu'on reconnaît unanimement pour funèbres, le personnage principal est figuré sous les traits de tel ou tel dieu. On a voulu (2) retrancher de la classe des monuments funéraires ces représentations trop évidemment empreintes du caractère religieux, et en faire des *ex-voto* ou offrandes à des dieux. C'est ce qu'on n'aurait pas fait peut-être, si l'on avait rangé les monuments funéraires selon la méthode que

(1) Un grand nombre de stèles ont pour tout ornement un serpent, une patère, ou une œnochoé.

(2) Letronne, Friedländer, Welcker, Friedrichs, M. Pervanoglu, etc.

je viens d'indiquer, à la lumière de la croyance publique, dans l'ordre qui résulte de la clarté de plus en plus grande des symboles expressifs de cette croyance. Alors, en effet, on y eût remarqué une gradation dans l'énoncé figuratif d'une seule et même idée dont les monuments qu'on prétend mettre à part comme d'un tout autre genre ne font que marquer le dernier terme.

L'usage étant devenu général de représenter les morts comme élevés à la condition des héros ou demi-dieux, et même des dieux, rien de plus naturel que de faire un pas de plus, en les représentant sous la figure de telle ou telle divinité, et souvent même sous son nom. Un jeune homme fut honoré sous les traits de Mercure ou de Bacchus, une jeune fille sous ceux de Diane, une femme sous ceux de Vénus (1); et certainement un très-grand nombre de ces figures de dieux et de déesses que l'art produisit avec tant d'abondance sont celles de personnages divinisés.

Naturellement encore les divinités dont on donna le plus volontiers les traits aux morts furent celles dont les enfers étaient le domaine. Au temps des successeurs d'Alexandre, lorsque la Grèce fut entrée en communication habituelle avec l'Égypte, le dieu égyptien des morts, Osiris, sous le nom de Sérapis, vint prendre souvent dans le culte la place de Pluton, et l'épouse d'Osiris, Isis, celle de Proserpine. En outre, l'idée de la mort étant devenue de plus en plus celle de la guérison et du salut, Sérapis se confondit souvent avec Esculape, Isis avec Hygie. Très-aisément on en vint alors à donner aux morts, sur les monuments qu'on leur consacrait, les attributs de Sérapis, d'Esculape, d'Isis ou d'Hygie. Ainsi s'expliquent ces bas-reliefs, conformes pour tout le reste à ceux où sont évidemment représentés deux époux à table, mais où se trouve cette particularité que, de ces époux, l'un porte sur la tête la corbeille de Jupiter Sérapis, et l'autre, comme Hygie, donne à boire à un serpent. Les Égyptiens disaient que les morts devenaient autant d'Osiris; les Grecs disaient de la même manière que les morts se confondaient avec Pluton. C'est évidemment

(1) Voir les exemples nombreux de ce genre qui ont été rassemblés par Buonarroti, *Osservaz. sopra alc. medagl.*, Zoëga, *De obelisc.*, et beaucoup d'autres.

la même pensée qu'expriment les bas-reliefs funéraires qui nous occupent, en faisant voir les morts devenus Sérapis et Isis, et même Esculape et Hygie, et transformés ainsi dans les divinités qui les sauvent. Si ces représentations n'étaient que des *ex-voto* à ces divinités, sans aucune connexion pour le sujet avec les bas-reliefs funéraires, comment se ferait-il qu'on n'y vît jamais figurer que les dieux seuls des enfers? Et pourquoi joindre aux attributs de leur divinité ceux qu'on donne aux morts sur les bas-reliefs funéraires? Pourquoi mettre aux mains de Sérapis un vase à boire, et aux mains d'Isis ou d'Hygie un coffret plein de bijoux? Rien de plus naturel au contraire, pour représenter les morts identifiés à telles ou telles divinités, que de leur donner à la fois et les attributs ordinaires des morts et ceux de ces divinités.

On a dit encore que ces bas-reliefs ne pouvaient se rapporter à des mortels, parce que sur plusieurs est inscrite la formule ordinaire de la dédicace à des dieux, ἀνέθηκε. Mais les morts une fois représentés sous des formes divines, pourquoi les bas-reliefs qui leur sont consacrés ne porteraient-ils pas la forme usitée de la dédicace à des dieux?

Un bas-relief provenant du Pirée, qui se trouve maintenant dans une villa voisine de Nice, et qui a été publié tout récemment (1), porte en haut, outre le nom du donateur, la formule de consécration, ἀνέθηκε, et dans le champ un autre nom qui ne peut être que le nom de celui auquel le monument est consacré. Un homme devenu par la mort un dieu, tel est donc le sens évident de ce bas-relief; d'où il suit que tel doit être aussi le sens de tous ceux auxquels manque ce signe explicatif, mais qui lui sont d'ailleurs entièrement analogues.

Sur quelques-uns de ces bas-reliefs qui appartiennent à la classe des prétendus repas funèbres, il se trouve des inscriptions ayant ce sens, qu'il ne se faut inquiéter d'autre chose que des joies de la vie terrestre, ou même qu'il n'y a absolument rien au-delà de cette vie. Si l'on ne peut en conclure, avec Letronne et Friedländer, que tous les prétendus repas funèbres représentent uniquement une scène de la vie terrestre, faut-il admettre du moins (2) qu'il s'en trouve un certain nombre

(1) *Archæolog. Zeit.*, mai 1875.

(2) Comme le fait M. Holländer.

qui n'ont pas d'autre objet? Si je ne me trompe, c'est sans aucune exception que les bas-reliefs qu'on nomme des repas funèbres doivent être rapportés à la vie future. Les épitaphes expriment fréquemment une douleur et des regrets dont les monuments figurés n'offrent aucune trace; il en est de même des doctrines contraires à la croyance en une vie à venir. Des particuliers ont pu, à une époque surtout où des idées opposées aux croyances publiques se faisaient jour de toutes parts, joindre aux représentations dont l'usage était d'orner les sépultures des inscriptions où ils se faisaient un jeu de détourner au profit des théories épicuriennes ou d'opinions analogues le sens traditionnel de ces représentations. Ce sens n'en demeure pas moins le même : paix et félicité éternelle.

Les scènes qu'on nomme des repas funèbres, quelles que soient les inscriptions qu'on a pu quelquefois y ajouter, sont donc toutes conformes les unes aux autres, avec cette différence seulement que la représentation y offre un nombre plus ou moins grand de signes expressifs des idées de vie future et de divinisation. Toutes ces scènes, qu'il faudrait qualifier de *banquets élyséens*, sont, sans aucune exception qu'on puisse signaler, des expressions d'une pensée unique, qui est celle de la condition divine ou quasi-divine des âmes après la mort.

M. Stephani, partant de cette idée que les anciens figuraient toujours la félicité par les plaisirs de la table, a expliqué les *repas funèbres* comme étant les représentations typiques de la béatitude élyséenne. S'il a eu raison de reconnaître dans ces bas-reliefs des figures de l'autre vie, il a eu tort de prétendre qu'ils en étaient les seules figures. Sans parler de tant d'autres scènes de repos et de bonheur, que dire dans son système de ces bas-reliefs, très-semblables du reste à ceux qu'il considère, mais où il n'y a point de tables ni de mets, et où le défunt tient simplement une patère en main?

M. Holländer, dans sa dissertation *de Anaglyphis sepulcralibus graecis,* publiée en 1865, a fait remarquer que ces derniers bas-reliefs ne font évidemment avec ceux que M. Stephani a considérés séparément

de tous autres qu'une seule et même classe. Il a fait remarquer en outre qu'ils étaient généralement plus anciens, et, par suite, offraient sans doute à l'état original l'idée par laquelle devait s'expliquer toute la classe. Cette idée, a-t-il ajouté, était la condition divine du mort marquée par une allusion aux offrandes en breuvages ou aliments que lui adressaient les vivants.

Philippe Le Bas, sans faire les mêmes remarques que M. Holländer, avait entrevu et indiqué, en y mêlant diverses erreurs, la même conclusion.

M. Albert Dumont, dans un mémoire couronné par l'Académie des inscriptions, qui est encore inédit, et dans le résumé qu'il en a publié (1), a rendu plus plausible l'opinion indiquée par Le Bas, développée par M. Holländer, en rappelant les cérémonies dans lesquelles on présentait aux morts des offrandes à certaines époques solennelles (νεκύσια), cérémonies dont il a observé que la trace subsiste encore dans les usages de la Grèce moderne.

Réunir ainsi en une seule classe, comme deux espèces d'un genre, deux sortes de monuments qui, en conséquence, doivent s'expliquer par une même idée, c'est faire un pas vers l'interprétation véritable. Pour arriver enfin à cette interprétation, il faut aller plus loin dans la même voie ; il faut comprendre le genre formé par tous les bas-reliefs où le mort tient en main un vase à boire dans un genre plus large encore.

En effet, il n'y a pas non plus de différence essentielle entre les représentations où le défunt tient à la main une coupe ou une patère, et celles où, toutes les autres circonstances étant entièrement semblables, il tient à la main une couronne, une guirlande ou un éventail. Ce sont les variantes que nous offrent particulièrement en grand nombre les sépultures étrusques. Point de différence essentielle non plus, comme les mêmes sépultures en fournissent des preuves surabondantes, entre ces représentations et celles où le mort, au lieu d'être à demi couché, appuyé sur le coude gauche, est entièrement couché, et même endormi.

(1) *Rev. archéol.*, 1868.

Les anciens avaient un type favori de celui qui arrive, après de rudes épreuves, à la béatitude. Ce type était Hercule. L'art grec le représenta fréquemment en présence d'une déesse, le plus souvent Minerve, qui l'avait toujours dirigé et assisté, lui offrant ou lui versant à boire ; il le représenta fréquemment aussi tout seul, un canthare ou une patère à la main, ou enfin dans une attitude quelconque de repos. Ce sont des représentations tout à fait analogues que celles où l'on figura un mort soit assis en présence d'une déesse qui se dispose à lui verser à boire (comme dans le bas-relief de la belle époque de l'art grec qu'on voit au Vatican, et que Visconti a pris pour une apothéose d'Hadrien), soit à demi couché et tenant en main un vase à boire ou une couronne, soit enfin purement et simplement au repos. Il n'y a donc pas plus lieu pour ces tableaux funéraires que pour les monuments consacrés à Hercule de chercher autant d'explications foncièrement différentes qu'il y a de sortes d'attitudes ou d'accessoires. Il n'y faut voir, au contraire, que des expressions variées d'une seule et même idée, la mort conçue comme le passage à un état de repos et de bonheur divins.

Cette idée est indiquée dans ces épitaphes grecques où, en même temps qu'on souhaite le bonheur au mort par la formule d'usage, χαῖρε, on le salue d'une épithète qui signifie qu'il est désormais exempt de toute peine, ἄλυπε. Elle est exprimée avec plus de force, selon le génie des Étrusques, sur celles des urnes sépulcrales de ce peuple où, tandis que le défunt est étendu sur le couvercle dans une attitude de repos ou de sommeil, la face antérieure, par un contraste significatif qui oppose, si je ne me trompe, au calme de l'autre vie les luttes de la vie terrestre, porte un bas-relief sur lequel des combattants s'entretuent.

Enfin, lorsque des monuments funéraires nous montrent un jeune garçon ou une jeune fille jouant avec un animal apprivoisé, un jeune homme se livrant aux exercices de la palestre ou à celui de la chasse, ou même encore à cheval ou descendu de cheval et abattant à ses pieds un ennemi, comme on le voit dans le grand et beau bas-relief de la Villa Albani et dans celui qui est encore à Athènes, et sur lequel est

inscrit le nom de Dexiléos, c'est toujours le même sujet (1), avec cette nuance seulement que les morts sont représentés ici soit se divertissant, soit même s'occupant encore de ce qui les occupa sur la terre, donnant cours à ce qui fut toujours leur penchant, et complaisant ainsi à leur génie, selon l'expression antique, avec cette nuance, en un mot, que l'idée du repos le cède à l'idée, après tout principale, du contentement, de la félicité.

IV.

Comment comprendre, maintenant, que tant d'interprètes éminents de l'antiquité n'aient pu encore, sur ce point capital, découvrir et mettre en lumière la vérité, ou que ceux qui l'avaient du moins entrevue ou indiquée (Buonarroti, Passeri, Gori, Cuper, etc.), n'aient pu obtenir l'adhésion de tous? C'est qu'aux idées des anciens sur la nature de l'âme et sur sa destinée il se mêle en quelque sorte une part de matérialité d'où résulte dans une grande partie de leurs représentations funéraires certaine ambiguïté.

Tout en concevant dès le principe l'âme comme étant de nature immortelle et divine, les anciens y voient généralement une sorte d'ombre et d'image du corps; ils ne peuvent voir, en conséquence, dans la vie de l'âme qu'une image de la vie terrestre : c'est un rêve dans lequel se répète ce qui fut la réalité. Il en résulte que les représentations de la vie élyséenne ne diffèrent le plus souvent en rien de ce que seraient des tableaux de la vie terrestre; et de là les incertitudes et les erreurs des modernes.

Les philosophes en vinrent de bonne heure à cette pensée que si l'âme était, selon la croyance universelle, chose immortelle et divine, c'était elle qui était, plus que le corps, vérité et réalité; c'était la vie de l'âme qui était veille, et celle du corps qui était songe. Mourir, dit Héraclite, n'est pas s'endormir, mais bien se réveiller.

(1) On peut admettre cependant qu'on a pu quelquefois représenter sur un monument funéraire une action qu'avait accomplie le défunt. Mais ce ne purent être que de rares exceptions, limitées à des actions d'éclat.

Ce n'était qu'après qu'une telle conception serait devenue le fond d'une croyance nouvelle qu'on pouvait voir se créer, pour la décoration de la sépulture, des symboles exprimant, autant qu'est possible une telle expression, l'idée d'une vie d'un tout autre ordre que la vie terrestre et d'un ordre tout à fait supérieur ; symboles dont la signification ne devait plus offrir aucune équivoque et aucune obscurité.

Il n'est pas impossible néanmoins de découvrir et de mettre en lumière le sens des symboles funéraires mis en usage par les religions antiques. Mais, pour y arriver, il faut rechercher avant tout ce que furent les croyances touchant la nature de l'homme et sa destination ; ensuite, à la lumière qui résulte de cette recherche, mettre en relief les circonstances explicatives qui, ainsi que sur le vase de M. Piat, déterminent le sens de certaines représentations, et, par suite, répandent du jour sur toutes les autres ; enfin, rapprocher les différentes espèces de ces représentations, et les ranger par ordre, de celles qui sont le plus riches en circonstances explicatives à celles qui en sont le plus dépourvues. Cette méthode appliquée régulièrement, laquelle consiste, comme toute méthode scientifique, à procéder, par degrés suivis, autant que possible, du plus clair au plus obscur, et du plus certain au plus douteux, il devient, ce me semble, difficile de ne point reconnaître que toutes les représentations dont les anciens ornèrent les dehors de leurs tombeaux, modifications ou transformations de la stèle qui figurait le mort passé à l'état de demi-dieu ou même de dieu, disent invariablement : immortalité, vie divine, divine béatitude.

Félix RAVAISSON.

APHRODITE AU BAIN.

(Planche 13.)

C'est au Musée Britannique qu'appartient la belle figure de bronze gravée sur la planche 13. Elle a 54 centimètres et demi de hauteur. Ce

monument de premier ordre comme art a été acquis à Athènes, où il avait été apporté de Patras. M. Newton, le savant conservateur des antiquités grecques et romaines du grand établissement scientifique d'outre-Manche, pense qu'il y a des raisons sérieuses de croire que le lieu de la découverte fut Olympie.

Les bras sont perdus; mais le mouvement de la figure indique clairement que cette Aphrodite ôtait ou remettait sa sandale, au moment d'entrer dans le bain ou d'en sortir. C'est une représentation dont on a de nombreux exemples, surtout dans les statuettes de bronze de petite dimension (1). Des figurines de marbre du même type ont été aussi trouvées à Cyrène (2), en Égypte (3) et dans les îles de Crète (4), de Rhodes, de Cos et de Calymnos; on voit enfin une Vénus semblable au revers d'une monnaie de bronze d'Aphrodisias de Carie (5). Habituellement le bras gauche s'appuie sur une colonne à laquelle sont attachés quelquefois divers attributs, et qui est dans d'autres cas remplacée par un dauphin ou par un gouvernail. La figure que nous publions pour la première fois n'aurait donc qu'un intérêt secondaire au point de vue de l'érudition pure, puisqu'elle ne sort pas des types connus et n'apprend rien de nouveau. Mais il n'en est pas de même au point de vue de l'art. C'est une œuvre exquise des écoles grecques qui se formèrent sous l'influence de Praxitèle et de Scopas, écoles préoccupées d'une recherche de grâce qui n'excluait pas encore la grandeur du style. Le corps est d'une élégance charmante, la tête d'une finesse de type qui peut supporter la comparaison avec les plus belles médailles de la même époque.

Il est à peine nécessaire d'indiquer que le socle sur lequel repose le pied gauche est moderne.

E. DE CHANOT.

(1) *Mus. Odescalch.*, t. II, pl. xxxv; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 610, nº 1354 et 628, nº 1354 A; Millingen, *Transact. of the R. Soc. of Literature*, 2e sér., t. I, p. 62; *Catal. Fejervary-Pulszky*, nº 20.

(2) Smith et Porcher, *Discoveries at Cyrene*, p. 96.

(3) Clarac, pl. 622 A, nº 1406 B.

(4) Spratt, *Crete*, t. I, p. 72.

(5) Mionnet, t. III, 322, nº 109.

HERCULE ET IPHICLÈS.

(Planches 14-16.)

Les belles compositions céramographiques reproduites dans les planches 14 et 15 décorent les deux faces d'un *stamnos* de Vulci, qui de la collection Durand (1) est passé au musée du Louvre. Les figures ont, sur l'original, 20 centimètres de haut.

Sur la planche 14, il n'y a pas moyen de méconnaître le sujet chanté par Pindare (2) et plus tard par Théocrite (3), d'Hercule à son berceau, étouffant les serpents envoyés par la jalousie de Junon pour le faire périr pendant son sommeil. Les deux enfants nés d'Alcmène, *Héraclès* et *Iphiclès*, reposent, nus et enveloppés seulement dans les couvertures, sur une riche cliné. Le jeune héros fils de Zeus s'est soulevé, on devine très-clairement à son mouvement qu'il s'est agenouillé sur le genou droit, la jambe gauche étendue, le bras gauche élevé et le droit abaissé; il tient dans chaque main un long serpent qui forme plusieurs nœuds autour de ses bras et de son corps. Près de lui se voit sa protectrice *Athéné*, vêtue d'un ample péplus avec l'égide, la tête nue et ceinte d'une bandelette, les cheveux noués par derrière en un gros nœud qu'on observe souvent aux figures de la déesse. Une grande lance dans la main droite, elle fait de la gauche, ouverte et élevée, un geste de protection. *Iphiclès*, épouvanté à l'aspect des serpents, retourne la tête vers son frère divin, tout en se réfugiant dans les bras de sa mère *Alcmène* (4), vêtue d'une double tunique sans manches et la tête enveloppée d'un cécryphale. En arrière d'Alcmène est *Amphitryon*, barbu, ayant la partie inférieure du corps enveloppée dans un manteau et s'appuyant sur un bâton noueux; il lève la main droite en signe d'admiration. Enfin *Héra* figure en arrière d'Athéné,

(1) J. de Witte, *Catal. Durand*, n° 264.

(2) *Nem.*, I, v. 50 et s.

(3) *Idyll.*, XXIV, v. 1-98; cf. Apollodor. II, 4, 8. Phérécyde avait raconté cette fable en disant qu'Amphitryon lui-même avait introduit les serpents pour savoir quel était son fils et quel celui de Zeus : Apollodor., *l. c.*; Schol. *ad* Pindar. *Nem.* I, v. 64. En revanche, elle paraît inconnue à Hésiode, qui oppose pourtant au fort Hercule le faible Iphiclès (*Scut. Herc.*, v. 1-56), comme le fait aussi Homère (*Iliad.* T, v. 98-133).

(4) Cf. Theocr., *l. c.* v. 59.

vêtue d'une tunique pareille à celle d'Alcmène, les cheveux ceints d'un diadème, faisant avec la main gauche, dont deux doigts sont repliés en dedans, un geste d'étonnement et de menace.

Au revers (planche 15) nous voyons *Zeus* entre *Hermès* et *Iris,* qui s'éloignent de lui à grands pas, chacun dans une direction différente, afin d'exécuter les ordres qu'il vient de leur donner pour secourir son fils. Le maître des dieux est barbu, vêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau, tenant le foudre de la main droite et de la gauche un sceptre fleuronné. Hermès a le pétase rejeté derrière le dos; il est chaussé de bottines ailées et tient le caducée. Iris, ailée, porte une longue tunique et un court péplus; elle aussi est armée du caducée, et une stéphané ceint son front.

Le style de ces peintures reporte à l'époque qui suivit immédiatement la guerre du Péloponnèse. Il y a donc grande chance pour que dans la principale nous ayons au moins un souvenir de la composition contemporaine du tableau célèbre de Zeuxis, dont Pline (1) parle en ces termes : *Hercules infans dracones instrangulans, Alcmena matre coram pavente et Amphitryone.* Le caractère en est assez grandiose, l'agencement assez remarquable et assez savant pour avoir cette illustre origine. On pourrait objecter, il est vrai, que Zeuxis, s'étant probablement inspiré des vers de Pindare, avait dû représenter Amphitryon tirant son glaive, détail que reproduit Théocrite, que l'on remarque sur un fragment de bas-relief athénien de la collection Comnos (2), qui figurait aussi dans la peinture que décrit Philostrate le jeune (3), comme dans une fresque d'Herculanum sur laquelle je reviendrai un peu plus loin.

Cependant cette objection, qui a son poids, ne repose que sur une présomption; par contre, une circonstance d'un caractère positif me paraît avoir plus d'importance : c'est la parfaite conformité de l'attitude et du mouvement de la figure d'Hercule sur notre vase, avec celle, dégagée seulement des couvertures, qui forme le type principal d'une série de monnaies d'argent et d'or frappées simultanément à Samos,

(1) *Hist. nat.*, XXXV, 9, 36.

(2) *Annales de l'Institut Archéologique*, 1863, planche Q, n° 2; voyez aussi le bas-relief dans Visconti, *Museo Pio-Clementino,* tome IV, planche XXXVIII.

(3) *Icon.*, 5.

à Éphèse, à Rhodes, à Cnide et à Lampsaque (1). M. Waddington (2) a déterminé avec la sûreté habituelle de sa critique l'origine de ces pièces, et établi qu'elles étaient les monuments de la ligue formée par les villes grecques d'Asie-Mineure en 394 av. J.-C. Cette date tombe précisément encore pendant la période de l'éclat de Zeuxis ; il est donc probable que, pour représenter sur des monnaies frappées alors Hercule étouffant les serpents, c'est à son œuvre récente qu'on dut en emprunter le type. Un marbre du musée de Florence (3) et un bronze célèbre de Naples, provenant de la collection Farnèse (4), reproduisent aussi exactement l'Hercule enfant dans la même attitude, comme un fragment de statue de marbre encore inédit, découvert il y a peu d'années à Nîmes et actuellement conservé à la bibliothèque de cette ville. Le même Hercule, sans Iphiclès, est groupé d'une manière très-différente de celle de notre vase, avec Alcmène et Amphitryon, sur un bas-relief du Vatican (5). Toutes les figures dont je viens de parler ont une pose des jambes identique, un mouvement semblable des deux bras, et aussi cette particularité commune que le regard du héros enfant n'est pas dirigé sur les serpents ; c'est celle qu'offrait également le bronze qui a inspiré une des épigrammes de Martial (6) :

Elidit geminos infans, nec respicit angues ;
Jam poterat teneras hydra timere manus.

C'était l'habitude constante des anciens, une fois le type d'une figure divine ou d'une composition mythologique créé par un grand maître, de le répéter indéfiniment en y introduisant seulement des variantes de détail. Ainsi un statère de Cyzique (7), contemporain des pièces d'autres villes d'Asie-Mineure dont il a été question, ouvre une seconde classe parmi les représentations plastiques du sujet des enfants d'Alcmène avec les serpents. Hercule y est tourné vers la gauche, la jambe repliée sous lui, la jambe droite étendue (8), tandis qu'Iphi-

(1) *Rev. numism.*, 1863, pl. x, nos 1-5.

(2) *Ibid.*, p. 225-234.

(3) *Gall. Real. di Firenze*, sér. IV, t. II, pl. LXVIII ; Clarac, *Musée de Sculpture*, pl. 781, n° 1955.

(4) *Mus. Borbon.*, t. I, pl. VIII ; Clarac, pl. 783, n° 1955 A. Il est un peu plus complétement agenouillé.

(5) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XXXVIII ; Millin, *Gal. mythol.*, pl. CX, n° 431.

(6) XIV, 177.

(7) Sestini, *Stateri antichi*, pl. VI, n° 12 ; *Rev. numism.* 1863, pl. x, n° 6.

(8) Sur l'hecté correspondante, l'Hercule est seul : Sestini, *Stateri*, pl. VI, n° 11.

clès, ne se présentant plus de dos comme sur le vase, en se réfugiant dans les bras de sa mère, mais vu de face dans une pose qui balance exactement celle de son frère, appelle au secours à grands cris (1) et manifeste son effroi par son attitude. L'Hercule de ce cyzicène est celui que nous montre le revers d'une monnaie d'argent de Thèbes (2) frappée vers le même temps, et se retrouve encore plus exactement conforme dans un bronze de la galerie de Florence (3). La pose générale est la même, mais le bras gauche élevé et le droit abaissé (au lieu du droit élevé et du gauche abaissé), et par suite le regard dirigé dans le sens opposé, dans une jolie figurine de bronze du Cabinet des médailles de Paris (4).

Le type du statère de Cyzique permet de reconnaître avec certitude Iphiclès épouvanté à la vue des serpents dans une remarquable statuette de bronze encore inédite, d'un bon travail romain, léguée au Cabinet des médailles par M. le vicomte de Janzé. La planche 16 la reproduit dans les dimensions de l'original. Une très-petite figurine, qui faisait partie de la collection Raifé, offre trait pour trait la même représentation. Je réunis (p. 67), en les ramenant à la même proportion, les dessins de l'Iphiclès de Janzé et d'un petit Hercule de bronze tout à fait analogue à celui du Cabinet de France, mais en sens contraire. J'ignore la collection où il se trouve actuellement; le dessin, dû au savant et exact crayon de Muret, se trouvait dans les cartons de mon père, qui comptait le publier avec l'Iphiclès. Il sera facile de voir que les deux figures ont été conçues pour se faire pendant, qu'elles dérivent d'une même composition première dont on faisait des répétitions dans les dimensions les plus variées, enfin que cette composition était celle dont le cyzicène nous offre aussi la copie, intervertie seulement.

De la même source proviennent d'autres images d'Hercule étouffant les serpents, où le renversement de la pose s'observe aussi : le

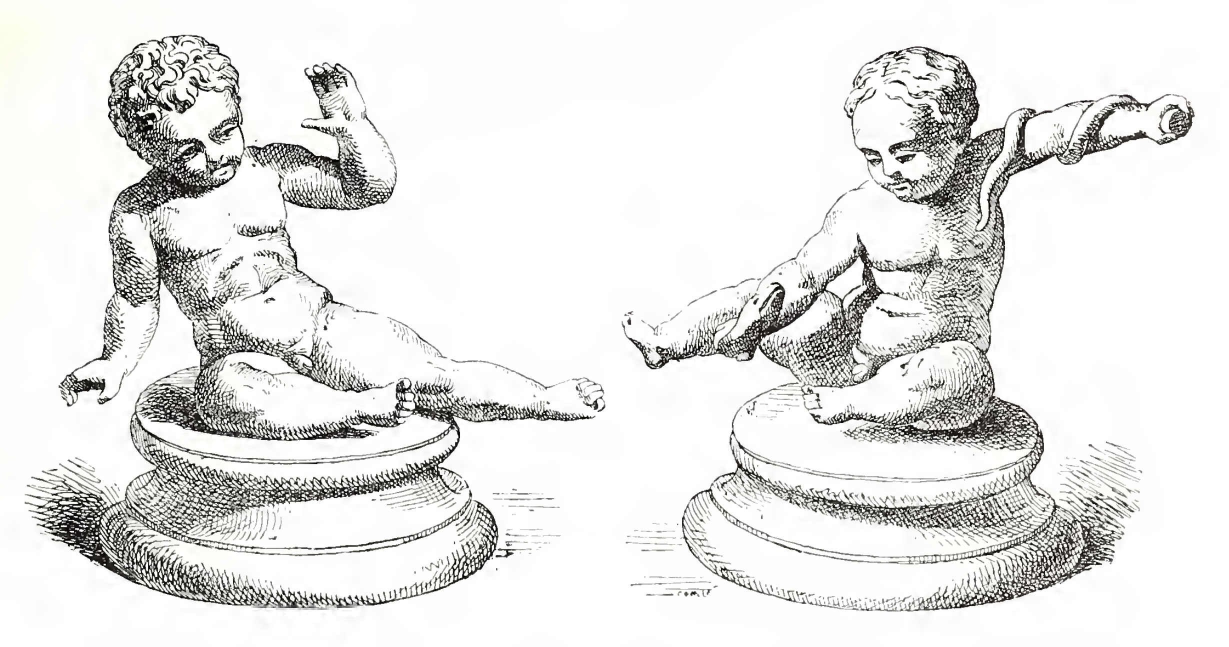
(1) Cf. Theocr., *Idyll.* XXIV, v. 34 et 37.

(2) *Revue numismatique*, 1863, planche XI, n° 2.

(3) *Gall. Real. di Firenze*, sér. IV, tome II, planche LXIX; Clarac, planche 781, n° 1957.

(4) Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. IV, pl. LXIV, n°s 1 et 2; Chabouillet, *Catalogue des camées, etc., de la Bibliothèque impériale*, n° 3032.

marbre du Louvre, provenant de la Villa Borghèse (1), où, du reste, la tête et le torse sont seuls antiques ; un autre marbre du musée de Turin (2) ; un petit torse inédit dont j'ai le dessin et qui appartenait au peintre Achille Devéria ; une statuette de bronze du Louvre (3), où



les serpents ont disparu ; enfin, avec une variante sensible dans la pose des bras, un marbre du Capitole (4). Dans la même donnée rentre l'Hercule aux serpents sur une monnaie d'or de Thèbes (5) et sur une de Tarente (6), tandis qu'une pièce d'argent de Zacynthe (7) nous en offre un type tout particulier.

La composition plastique dont s'est manifestement inspiré Théocrite plaçait encore les deux enfants dans le berceau, et représentait Iphiclès soit appelant au secours, soit se réfugiant dans les bras d'Alcmène, car le poëte parle des deux circonstances. Au contraire, dans la peinture décrite par Philostrate le jeune il n'est plus question d'Iphiclès ; c'est à terre qu'Hercule étouffe les deux serpents ; enfin Alcmène

(1) Bouillon, *Musée de sculpture*, t. III, pl. xv, nº 1 ; Clarac, pl. 302, nº 1933.

(2) Clarac, pl. 782, nº 1958.

(3) Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, nº 333.

(4) *Mus. Capit.*, t. III, pl. xxv ; Clarac, pl. 782, nº 1960.

(5) *Rev. numism.*, 1863, pl. xi, nº 3.

(6) Millingen, *Rec. de méd. inéd.*, pl. i, nº 13.

(7) *Rev. numism.*, 1863, pl. xi, nº 4.

accourt, échevelée, à demi vêtue, les bras étendus, poussant des cris, tandis qu'Amphitryon tire son épée. Tous ces traits se retrouvent dans la peinture murale trouvée à Herculanum au siècle dernier (1), laquelle paraît formellement découler du même prototype original, mais simplifié par la suppression d'un certain nombre de figures secondaires, qu'y ajoute la description de Philostrate. Une de ces suppressions est pourtant importante, c'est celle de Tirésias, qui va prophétiser l'avenir du jeune héros ; à sa place, la peinture d'Herculanum ajoute le pédagogue qui porte dans ses bras le petit Iphiclès et dont ne parle pas l'écrivain. Dans le bas-relief du Vatican (2), les deux figures d'Amphitryon et d'Alcmène sont pareilles à celles de la peinture ; l'Hercule luttant contre les serpents est à terre entre eux deux ; Iphiclès a été omis.

De cette rapide revue il résulte, je crois, que toutes les figures connues d'Hercule étouffant les serpents ont été puisées dans des compositions plus développées. La source première de ces représentations paraît avoir été le tableau de Zeuxis, car rien n'indique jusqu'à présent que l'art archaïque eût traité ce sujet. Mais de bonne heure aussi on prit l'habitude d'isoler souvent, dans les compositions de ce genre, la figure d'Hercule, et d'en faire des statues détachées, qui se plaçaient aussi bien seules qu'en face d'un Iphiclès également emprunté au prototype originaire. Le bronze de Naples, avec sa base décorée de dix Travaux en bas-relief, n'a certainement jamais eu de pendant. Il en était de même de la statue à laquelle Martial fait allusion, et de celle à laquelle est consacrée une épigramme anonyme de l'Anthologie (3).

François LENORMANT.

(1) *Pitt. d'Ercolano*, t. I, pl. VII ; *Mus. Borbon.*, t. IX, pl. LIV.

(2) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XXXVIII.

(3) Brunck, *Analect.*, t. III, p. 209.

TÊTE DE MÉDUSE : MARTEAU DE PORTE EN BRONZE.

(PLANCHE 17.)

La signification symbolique de la face de la Gorgone a été savamment étudiée par Panofka (1) et par le duc de Luynes (2) ; l'histoire du type de Méduse, hideux aux époques primitives et parvenant à la beauté la plus parfaite, retracée par Levezow (3). Ce sont des questions sur lesquelles il ne semble plus qu'il y ait à revenir.

L'admirable applique de bronze de travail grec, gravée dans la planche 17, et à laquelle pend l'anneau d'un marteau de porte, a été découverte à Capoue. Elle fait partie des collections si généreusement données au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale par le regrettable duc de Luynes. La tête de haut-relief qui la décore est un des spécimens les plus parfaits que l'on puisse voir de l'effigie de la principale des Gorgones embellie par l'idéal de l'art des grands siècles. Et ce qui paraît une particularité nouvelle, ou du moins rare, dans cette figure, ce sont les crêtes surmontant les deux têtes de serpents qui se dressent opposées et rapprochées au-dessus du front de la Méduse. Les poëtes se plaisent à décorer d'appendices de ce genre la tête des serpents mythologiques, par exemple de ceux du char de Triptolème et de ceux qu'étouffe Hercule au berceau ; mais elles ne se montrent pas si souvent dans les œuvres de l'art, et cela particulièrement quand il s'agit des serpents de la Gorgone.

E. DE CHANOT.

PAN NOMIOS ET LA NAISSANCE DES SERPENTS.

PEINTURES D'UN MANUSCRIT DE NICANDRE.

(PLANCHE 18.)

Au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, sous le n° 247 du Supplément grec, existe un manuscrit sur parchemin de petit format contenant les deux poëmes des *Theriaca* et des *Alexipharmaca* de Nicandre de Colophon. M. Léopold Delisle, que j'ai consulté, a bien voulu me communiquer, avec son obligeance habituelle, les renseignements suivants sur l'origine de ce volume.

« Il est entré à la Bibliothèque Nationale à la fin de l'année 1795 ou

(1) *Musée Blacas*, p. 31-36.

(2) *Études numismatiques sur quelques types relatifs au culte d'Hécate*, chap. II.

(3) *Ueber die Entwickelung des Gorgonen-Ideals*, dans le t. XVI des Mémoires de l'Académie de Berlin.

« au commencement de 1796, avec les collections de l'abbaye de Saint-« Germain-des-Prés. Il avait été acheté pour cette maison au mois de « novembre 1748. J'ignore où il était plus anciennement ; mais il est « probable qu'il est arrivé de bonne heure en Occident ; car une « main latine a tracé, en caractères du quatorzième ou du quinzième « siècle, l'inscription suivante qu'on lit en tête de la première page : « *Liber Nicandri de naturis animalium.* »

Je ne crois pas que ce volume ait été jusqu'à présent utilisé par les hellénistes qui ont donné des éditions du poëte. Ce n'est pas, du reste, dans le texte que consiste son principal intérêt, c'est dans les miniatures dont il est orné et qui en font un manuscrit de premier ordre. Il a été exécuté seulement au onzième siècle, ainsi que le prouve irréfragablement le type paléographique de l'écriture ; mais le copiste avait sous les yeux un manuscrit de la plus belle époque, certainement du troisième siècle ou du quatrième au plus tard, sinon plus ancien. C'est d'après ce manuscrit antique que les peintures ont été exécutées avec une habileté très-remarquable et une fidélité dans l'imitation du modèle tout à fait inattendue à cette date, car on n'y aperçoit aucune trace du style proprement byzantin. Il y a de la naïveté et de la maladresse dans l'exécution, mais ces miniatures ont encore un parfum d'antiquité classique, véritable χνοῦς ἀρχαιοπινὴς pour parler comme Denys d'Halicarnasse, qui surprend et charme à la fois. Le prototype qu'elles reproduisent était certainement bien antérieur et plus pur comme art que le fameux manuscrit de l'Iliade de la Bibliothèque Ambrosienne publié par Maï ; rien n'y a même, comme dans ce dernier, le cachet des usages et des costumes du commencement du Bas-Empire.

La composition à laquelle nous avons donné le n° 1 dans la planche 18 est peinte sur le feuillet de garde à la fin du volume. Elle n'a rapport à aucun passage des deux poëmes de Nicandre ; le décorateur du manuscrit l'aura copiée sur quelque modèle appartenant à l'illustration d'un recueil de poésies bucoliques. Le manuscrit type qu'il imitait réunissait peut-être Nicandre aux poëtes d'idylliaques. On en admirera la belle et grande tournure, qui a si bien conservé le caractère antique. Le dernier copiste de la peinture n'a commis qu'une seule erreur, en étendant sur les jambes une coloration qui semblerait indiquer une sorte de caleçon, tandis qu'il est évident que dans le premier original elles étaient nues depuis le bas de la tunique courte jusqu'aux endromides qui chaussent le personnage.

Sur le nom à donner à ce personnage, il n'y a pas d'hésitation possible. C'est *Pan Nomios* ou *Nomaios* (1), le dieu des bergers, représenté

(1) Homer., *Hymn.*, XVIII, v. 5. Αἰπόλος : Plat., | *Cratyl.*, p. 280. *Armenti custos*: Ovid., *Fast.*, II,

lui-même dans le costume d'un pâtre, tenant le *lagobolon* qui lui appartient en cette qualité aussi bien qu'en celle d'*Agreus* ou chasseur (1), mais nettement caractérisé par les deux petites cornes qui s'élèvent sur son front. Cette représentation est particulièrement conforme à celle qu'on voit dans les peintures murales de Rome, empruntées à l'Odyssée, qui ont été publiées par Matranga (2) et où le dieu est désigné par le surnom de *Nomaios*, écrit à côté de sa figure. Au reste, si le type de Pan entièrement humain, et muni seulement de cornes, est celui qui se rencontre sur les vases peints de la grande époque (3) et sur un certain nombre de monnaies du même temps, comme le beau tétradrachme des Arcadiens (4) et les pièces de Pandosia (5) et de Messana (6), rien n'est plus rare que de le voir reparaître sur des monuments postérieurs, car le type capripède était de nouveau devenu presque le seul en usage à partir de Praxitèle et de son école (7).

La miniature n° 2 se trouve aussi à la fin du volume, mais cette remarquable composition a trait certainement à un passage du début des *Theriaca* (8) *:* « Les tarentules malfaisantes, les reptiles funestes, « les vipères et les mille fléaux de la terre sortent du sang des Titans, si « Hésiode d'Ascra a dit vrai sur les rives du Permesse, près du Mélis- « sée retiré. »

Le Scholiaste dit à cet endroit : « Il faut savoir que Nicandre ment « ici ; car Hésiode n'a dit rien de pareil dans aucun de ses poëmes. » Il est vrai que la *Théogonie*, telle que nous la possédons, n'offre aucun passage de ce genre ; pourtant, comme l'a montré Lobeck (9), c'est le Scholiaste qui a tort. En effet, il a positivement existé des familles de manuscrits du poëme d'Hésiode qui ajoutaient au texte parvenu jusqu'à nous un récit de la Gigantomachie, avec la circonstance à laquelle fait allusion le poëte de Colophon. C'est ce qui ressort du texte d'un extrait donné dans le catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford (10) : « Dans la *Théogonie* sont énu- « mérées les naissances des dieux : l'Érèbe et le Chaos, Ouranos et « Gè, Cronos, Zeus, les Hécatonchires ; ensuite la Gigantomachie et

v. 271 et 277 ; cf. Virg., *Eclog.*, I, v. 33. On montrait sa bergerie, αἰπόλιον, à Marathon : Pausan., I, 32, 7.

(1) Hesych., *s. v.*; cf. Theocrit., *Idyll.*, I, 16 ; Pausan., VIII, 42, 3.

(2) *La città di Lamo stabilita in Terracina* (Rome, 1853) ; la composition complète où se trouve cette image du dieu est à la pl. II, la figure reproduite isolément et en grand à la pl. V.

(3) O. Müller, *Handb. der Archæol.*, § 387, 2 ; Welcker, *Alt. Denkm.*, t. III, p. 54, 63, 67 et s.

(4) Pellerin, *Peuples et villes*, t. I, pl. XXI ; Millin, *Gal. mythol.*, pl. LX, n° 286 ; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. V, n° 8 bis.

(5) Carelli, *Num. Ital. vet.*, pl. CLXXV ; *Catal. of gr. coins in the Brit. Mus.*, *Italy*, p. 370 et s.

(6) Eckhel, *Sylloq. num. vet.*, pl. II, n° 10 ; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLII, n° 528.

(7) O. Müller, *Handb.*, § 387, 3.

(8) V. 8-12.

(9) *Aglaopham.*, p. 567.

(10) Schol. Gregor. *ap. Catal. Bibl. Bodl.*, part. I, p. 46.

« la façon dont naquirent du sang des Géants tous les monstres qui « ont été frappés à coups de flèches par les héros, l'Hydre tuée par « Hercule, la Chimère abattue par Bellérophon, la Gorgone mise à « mort par Persée, et le chien à trois têtes (Cerbère). » Au onzième siècle, l'impératrice Eudocie connaissait encore cette famille de manuscrits, car elle dit (1) : « Hésiode rapporte que l'Hydre naquit du « sang des Géants. » Nous trouvons une allusion à la même légende chez Théophraste (2), mais sans indication d'origine : « Il y a deux « causes à la naissance des serpents, l'air pluvieux ou bien les guer- « res et l'abondante effusion de sang : c'est la cause de la production « de la plupart des monstres ; d'où l'on raconte qu'autrefois naquit « en Thessalie une grande multitude de serpents. » La Thessalie était précisément un des théâtres que les récits mythiques assignaient au combat des Géants contre les dieux. Enfin, plus anciennement, Eschyle (3) nous offre l'expression de cette croyance, mise en rapport avec les traditions de l'Argolide : « Depuis longtemps cette terre, en « l'honneur d'un médecin habile, porte le nom d'Apia. Venu de Nau- « pacte, un fils d'Apollon, Apis, médecin et devin, purgea ce pays des « monstres dévorants, des serpents furieux, bêtes féroces et venimeu- « ses qu'avait produites jadis la terre souillée de sang. »

On voit par les citations qui viennent d'être faites que l'auteur du prototype de notre miniature était dans l'exactitude de la légende et suivait fidèlement le texte qui se trouvait dans certains manuscrits d'Hésiode, quand il a représenté en Géants anguipèdes les ennemis foudroyés des dieux, dont le sang répandu à terre produit les serpents. Le passage de Nicandre doit être désormais enregistré comme le plus ancien exemple de la confusion entre les Titans et les Géants et de la substitution du nom des premiers à celui des seconds, que nous remarquons ensuite chez Horace (4) et chez des écrivains de basse époque (5).

Au reste, l'idée naturelle était de faire sortir les serpents du sang d'êtres anguipèdes. Aussi Acusilaüs (6) les disait-il nés, non plus du sang des Géants mais de celui de Typhon.

François LENORMANT.

(1) *Violar.*, p. 209.
(2) *Fragm.* XIV, 6, ed. Schneider.
(3) *Suppl.*, v. 268 et s.
(4) *Od.*, III, 4, v. 42.
(5) Serv. *ad* Vir., *Georg.*, I, v. 166 et 278; *Æneid.*, VIII, v. 698.
(6) *Ap.* Schol. *ad Nicandr. l. c.*

L'éditeur-gérant : A. LÉVY

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

LES LARMES DE LA PRIÈRE.

(PLANCHE 19.)

L'un de ces beaux sarcophages chrétiens d'Arles, que Rome même nous envie, présente un groupe inexpliqué et qui me semble digne de fixer l'attention, car il est, si je ne me trompe, la seule œuvre d'art qui rappelle un trait important des pratiques pieuses de nos pères.

Aux pieds du Rédempteur assis, les pieds posés sur un riche scabellum et tenant le volumen sacré, deux personnages se prosternent (1); « jacent in oratione », comme le disent les textes antiques. Telle est sur d'autres tombes l'humble attitude de Marthe devant Jésus-Christ ressuscitant Lazare; telle fut celle de l'empereur Théodose, admis pour la première fois dans l'église de Milan après son crime (2). Au-dessus de ces fidèles et de chaque côté du Christ, deux autres hommes, s'inclinant devant lui, couvrent des deux mains leurs yeux d'un linge flottant. Eux aussi prient, et, selon toute apparence, des pleurs accompagnent leur prière.

Rien en effet n'est plus fréquent, dans les textes anciens, que la mention de larmes versées en invoquant le Seigneur. Les Juifs de l'ancienne loi en avaient dès longtemps donné l'exemple; Tobie, Judith avaient ainsi pleuré, et le Psalmiste avait écrit : *J'arroserai mon lit de mes sanglots* (3). Les païens eux-mêmes connaissaient et pratiquaient ce pieux usage. « C'est par des larmes ou jamais, écrit Ovide, qu'on peut fléchir les dieux (4). » Prosterné devant la déesse, la face longtemps appliquée sur ses pieds divins, le héros du roman d'Apulée les

(1) Les autres sujets sont le frappement du rocher, la résurrection de la fille de Jaïre et la guérison de l'Hémorrhoïsse. Le Christ est donc à la fois représenté, sur cette tombe, ainsi que nous le voyons souvent ailleurs (Bosio, *Roma sotterranea*, p. 45, 63, 65, 67, etc.), dans un acte de sa vie humaine et sous son caractère purement divin, comme le montrent, à ce dernier point de vue, son siége élevé et son *scabellum* (Pausanias, VIII, 37; Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. III, pl. IX; Bosio, *Roma sotterranea*, p. 45, etc.), particularité qui ne se trouve pas dans les représentations antiques des autres miracles.

(2) Theodoret., *Hist. eccl.*, V, 18.

(3) *Tob.*, III, 11; *Jud.*, XIII, 6; *Psalm.*, VI, 7.

(4) III *Pont.*, I, 99.

arrose de ses larmes, en prononçant une prière qu'entrecoupent des sanglots (1).

De telles effusions s'adressaient chez les idolâtres à des êtres que leur essence divine gardait du sentiment de la douleur. Leur visage, froid comme le marbre de leurs statues, ne pouvait, disait-on, se mouiller de larmes (2). Il n'en était pas ainsi de celui devant lequel s'inclinaient les fidèles ; en pleurant, ils suivaient l'exemple du Sauveur, qui pleura sur Lazare, sur la destinée de Jérusalem (3), et la tendresse de leur Dieu répondait à l'émotion de leur cœur. C'était du Seigneur même, enseignait-on, que venait le don précieux des larmes, et leur effusion annonçait que l'on commençait à vivre de la vie parfaite (4). Le moyen âge, en cet endroit, avait gardé les pensers antiques, et saint Louis, répétant les litanies, parlait de cette « fontaine de larmes » que lui refusait, disait-il humblement, la sécheresse de son cœur, et qu'il n'osait demander à Dieu (5).

Les textes anciens nous font, pour ainsi dire, assister aux pieux exercices des premiers âges. Le chrétien se recueillait, s'isolait du monde extérieur et élevait son âme vers le ciel (6). Dans cette extase qu'augmentait pour quelques-uns l'impression de l'harmonie des chants sacrés (7), les larmes se produisaient, promptes ou lentes à venir, suivant la nature de chacun. Lorsqu'elles avaient commencé à couler, c'était pour le fidèle une marque de l'assistance de Dieu qui daignait le visiter (8). Il ne s'appartenait plus dès lors et ne devait plus se détourner de l'oraison tant que la source de ses pleurs demeurait ouverte. « Ne chantez pas d'hymne de joie dans un pareil moment, écrivaient les Pères, et n'allez point parler théologie ; cela ne pourrait que sécher vos yeux (9). »

Faciles pour quelques-uns qui savaient, nous disent les anciens,

(1) *Metam.*, L. XI.

(2) Euripid., *Hippol.*, v. 1396 ; Ovid., *Metam.*, II, 621.

(3) S. Chrysost., *In Matth.*, Hom. VI, § 6 (t. IV, p. 69).

(4) S. Ephrem, *De timore Domini*, ed. Quirini, t. I, p. 72.

(5) *Vie de saint Louis par le confesseur de la reine Marguerite*, à la suite de l'histoire de saint Louis par Joinville, éd. du Louvre, p. 324.

(6) *Conc. Tolet.* IV, c. 4.

(7) S. August., *Confess.*, IX, 6; S. Leo Magn., *Vita S. Hilarii*, c. XIV.

(8) Joh. Climac., *Scala Paradisi*, *Grad.* XXVIII, ed. Rader, p. 438; Cassian., *Collat.*, IX, 28.

(9) *Grad.* VII, p. 151, 152, 159.

pleurer quand ils voulaient et autant qu'ils voulaient (1), les pleurs ne venaient chez les autres qu'avec un incroyable effort. « J'en sais, écrit saint Jean Climaque, chez lesquels une faible quantité de larmes se produit avec une tension aussi douloureuse que s'ils versaient des gouttes de sang ; d'autres, au contraire, sans se forcer, en répandent de véritables ruisseaux. Chez ces pénitents, ajoute-t-il, j'estime plus la violence de la douleur que l'abondance des larmes, et je crois que Dieu lui-même en juge ainsi (2). » Quelques organisations même y étaient absolument rebelles, et le Père que je viens de citer engage ceux dont les yeux restent secs à y suppléer par la tristesse, le deuil de l'âme et les gémissements (3).

On rapporte que certains Anabaptistes, pensant aussi que nos larmes devaient être agréables à Dieu, « avaient appris leurs yeux à en « répandre (4). » Les anciens semblent avoir fait de même ; ils cherchaient dans l'énervement du jeûne une facilité à pleurer que leur refusait, disaient-ils, le corps trop fortement soutenu (5) ; ce misérable esclave plein de révoltes devait en cela leur obéir (6), fût-ce au prix de cuisantes douleurs et même de la cécité (7) ; l'assiduité de ces exercices, ajoutaient-ils d'ailleurs, en produit l'habitude (8), et c'est ainsi que je comprends comment un texte officiel du septième siècle, réglementant l'effusion des pleurs, peut décréter qu'à l'ouverture des conciles les fidèles, au signal de l'Archidiacre et après s'être recueillis, se prosterneront et prieront longtemps, avec gémissements et larmes (9).

Elles seules, enseignait-on alors, étaient la marque d'une chaleureuse oraison ; elles seules y pouvaient mener. « Mon cœur ne saurait s'attendrir, disait un ascète de la Syrie, si je ne pleure devant mon Dieu (10). » Quand les yeux du chrétien restaient secs, sa prière était

(1) S. Aug., *Civ. Dei*, XIV, 24 ; Joh. Clim., *Grad.* VII, p. 153.

(2) *Grad.* VII, p. 152 ; cf. *Grad.* V, p. 116.

(3) *Grad.* XXVI, p. 396.

(4) Le P. Catrou, *Histoire des Anabaptistes*, p. 306.

(5) Joh. Climac., *Grad.* XIV, p. 205, et *Schol.*, XV, p. 213.

(6) *Grad.* VII, p. 155.

(7) *Grad.* V, p. 122 ; Euseb., *Hist. eccles.*, VI, 9.

(8) Joh. Climac., *Scala Paradisi, Grad.* VII, p. 162.

(9) *Conc. Tolet.*, IV, c. 4... et obserentur januae, sedentesque in diuturno silentio sacerdotes et cor totum habentes ad Deum, dicat Archidiaconus : *Orate*, statimque omnes in terra prostrabuntur et orantes diutius tacite cum fletibus et gemitibus, etc.

(10) S. Ephrem, *de Juliano asceta*, ed. Quirini, t. III, p. 257.

incomplète; les larmes sans paroles valaient mieux que les paroles sans larmes; celles-ci ne peuvent s'égarer, tandis que souvent les mots nous trahissent; saint Pierre avait pleuré en silence, et le pardon était venu (1).

L'ingénieuse exégèse de saint Grégoire le Grand tirait du livre de Josué (2) une démonstration inattendue de la nécessité des larmes. « Nous en trouvons, écrivait-il, une figure dans l'histoire d'Axa, fille de Caleb. Elle s'était prise à soupirer, et son père lui dit : « Qu'avez-« vous donc? — Accordez-moi une grâce, répondit-elle; vous m'avez « donné une terre exposée au midi et toute desséchée; donnez-m'en « de plus une autre que baignent les eaux. » Ce sol arrosé qu'elle demande, poursuit le saint Père, c'est la grâce des larmes que doivent implorer nos gémissements. Plusieurs ont reçu des dons nombreux : la foi, la charité, l'amour de la justice, et les larmes leur manquent encore; ceux-là, de même qu'Axa, ont une terre desséchée sous les feux du midi; le sol baigné des eaux leur manque; ils l'acquièrent lorsque Dieu leur accorde de pleurer (3).

Dans la pensée de nos ancêtres, la puissance de cette marque d'émotion, de repentir, était incomparable. Elle unit, disait-on, l'âme à Dieu, et le chrétien au cœur pur, qui l'invoque en pleurant, le voit en esprit comme dans un clair miroir (4); elle mène à l'effacement des fautes; et cette pieuse persuasion avait engendré un usage aussi éloigné de nos mœurs qu'il l'est de notre souvenir.

Aux portes des églises, des pénitents, exclus du droit d'entrer dans le saint lieu, se tenaient, souillés de cendre, la barbe, les cheveux en désordre, prosternés sous les pieds de la foule, implorant avec larmes les prières des prêtres, celles de tous les fidèles (5); c'était ainsi que chez les Romains les accusés, comparaissant devant le tribunal, se présentaient vêtus d'habits sordides, pleurant et implorant la pitié de tous (6). Les pénitents, ces justiciables de Dieu, comme parlent les

(1) S. Maxim. Taurin., *Homil.*, lib. III, *de Poenitentia Petri.*

(2) XV, 18, 19.

(3) *Dialog.*, III, 34, ed. Bened., t. II, p. 353.

(4) S. Ephrem, *Hypomnysticum*, t. I, p. 189.

(5) Tertull., *de Poenitentia*, IX; Euseb., *Hist. eccl.*, V, 28; Socrat., *Hist. eccl.*, III, 13; Basil., *Can.*, XV, XXII, XXIV, LVI; S. Ambros., *ad Virginem lapsam*, VIII; *de Poenitentia*, XVI, etc.

(6) Cic., *in Pison.*, XLI; *Orat.*, II, 47; L. 39,

vieux textes, devaient avoir cette humble attitude (1). Eusèbe, Socrate nous les montrent étendus sur le sol, demandant à leurs frères de les fouler aux pieds « comme un sol insipide », suppliant avec sanglots les prêtres, les laïques d'intercéder pour eux (2).

Si ces démonstrations publiques de leur douleur étaient un devoir des coupables, il n'en était pas de même pour ceux qui n'avaient à expier que les péchés de notre infirmité commune. Pour ceux-là, pleurer devant tous, étaler aux yeux de la foule les démonstrations de repentir, c'était chercher par vain orgueil à se faire un renom d'homme juste. L'Église condamnait sévèrement une telle montre de dévotion. C'est votre couche, enseignaient les Pères, qu'il vous faut baigner de vos larmes, pour obéir au Seigneur qui a dit : « Lorsque tu dois prier, « ferme ta porte et fais secrètement ton oraison ; Dieu qui voit dans « le secret te récompensera (3). »

Ce n'étaient pas seulement des pleurs qui accompagnaient la prière ; ces manifestations bruyantes que les anciens, moins froids, moins retenus que nous, multipliaient aux funérailles, trouvaient place lorsque le fidèle élevait son âme vers Dieu. Le gémissement sans fin de la colombe qui paraît, ici comme ailleurs, avoir été leur type et leur modèle (4), ne suffisait pas aux chrétiens pour faire éclater leur repentir. *Mugitus*, *rugitus*, tels sont les mots qu'emploient souvent les Pères en parlant des marques d'affliction qui se joignaient à l'abondance des pleurs (5). Cette abondance qui nous étonne, les anciens se plaisaient à la dire ; c'est, écrivaient-ils, un fleuve, un torrent, une tempête ; les dalles des églises en étaient imprégnées et tachées ; le sol se détrempait autour du fidèle en prière (6), et si forcées que soient

De extraordinariis criminibus (*Digest.*, XLVII, x), etc.

(1) S. Joh. Clim., *Grad.* VII et XXVIII, p. 150 et 435.

(2) Euseb., V, 27 ; Socrat., III, 13.

(3) S. Ephrem, *de Poenitentia*, t. III, p. 186 ; S. Chrysost., *in Matth.* Hom. VI, § 6, t. VII, p. 69.

(4) S. August., *Enarr. in Psalm.* LIV : « Columba pro signo dilectionis ponitur, et in ea gemitus amatur. Nihil tam amicum gemitibus quam columba ; die noctuque gemit tanquam hic posita ubi gemendum est ; » cf. S. Greg. Magn., *Expositio super cantica canticorum*, c. 1, § 30 (t. III, p. 414) et Bellarmini, *de Gemitu columbae, sive de bono lacrymarum*, p. 27.

(5) Tertull., *de Poenitentia*, VIII : « Ingemiscere, lacrymari, et mugire dies noctesque ; » S. Caesar. Arel., *Homil.*, VI, (*Bibl. Patr. Lugd.*, t. VIII, p. 827) : « Addendae sunt lacrymae, et rugitus et mugitus ; » S. Joh. Clim., *Grad.* V, p. 117, etc.

(6) S. August., *Confess.*, VIII, 12 : « Ubi vero

de semblables affirmations, nous ne devons pas oublier que, moins éloignés de la naïveté première, plus facilement que nous nos pères laissaient couler leurs pleurs. Pour ne rien dire ici des *praeficae*, qui poussaient peut-être plus de gémissements qu'elles ne versaient de larmes, je rappellerai les soldats de César donnant, dans un péril, cette marque de faiblesse (1). C'est en pleurant que les députés Liguriens supplient Ricimer de se réconcilier avec Anthémius, et que l'on prie saint Épiphane de se rendre auprès de cet empereur ; c'est en pleurant qu'on demande à Gondebaud la liberté des Italiens captifs (2) ; au moment de combattre, un général de l'empereur Maurice verse des larmes à la pensée du sang qui va couler (3).

Ces marques d'attendrissement se multipliaient aux temps antiques ; elles s'adressaient, dans l'oraison, aux saints, de même qu'au Seigneur (4) ; on pleurait sur les péchés des autres aussi bien que sur ses propres fautes, et saint Augustin raconte qu'une jeune fille possédée du démon fut guérie par la vertu d'une huile à laquelle un prêtre qui priait pour elle avait mêlé ses pleurs (5). Implorer le secours du ciel avec transports, gémissements et sanglots, c'est accroître à l'infini la puissance de l'oraison : *Regnum coeli vim patitur et violenti rapiunt illud,* a dit le Christ, et telle semble avoir été la pensée qui dominait autrefois les chrétiens (6). Je ne rappellerai qu'en passant les scènes qui, dans le monastère de la Prison, étonnèrent saint Jean Climaque lui-même, ces ascètes priant les mains liées sur le dos, comme des malfaiteurs, résistant, pour châtier leur misérable corps, à l'accablement du sommeil, à la faim, à la soif si terrible sous un ciel brûlant, se char-

a fundo arcano alta consideratio contraxit et congessit totam miseriam meam in conspectu cordis mei, oborta est procella ingens, ferens ingentem imbrem lacrymarum..... dimisi habenas lacrymis et proruperunt flumina oculorum meorum ; » S. Greg. Magn., *Dial.*, II, 33 (t. II, p. 267) : « Sanctimonialis quippe femina caput in manibus declinans, lacrymarum fluvios in mensam fuderat ; » S. Ephrem, *Sermo in s. Patres qui in pace requieverant,* t. I, p. 179 ; Greg. Tur., *Vitae Patrum,* XIX, 4 ; S. Gregor. Nyss., t. III, p. 602.

(1) *Bell. Gall.*, I, 39.

(2) Ennodius, *Vita Epiphanii*, ed. Sirmond, 1611, p. 373, 374, 405.

(3) Theophylacti *Histor.*, L. II, c. 3.

(4) Prudent., *Peristeph.*, IX, v. 1183 ; Greg. Tur., *Mirac. S. Martini,* I, 2, 21 ; IV, 30, etc.

(5) *Civ. Dei,* XXII, 8 ; cf. S. Ephrem, *Sermo in S. Patres qui in sancta pace requieverant,* t. I, p. 179 ; Nicolai, *Iscrizioni della Basilica di S. Paolo,* p. 290.

(6) S. Chrysost., *in Matth.*, Hom. XXXVII, § 3.

geant eux-mêmes de coups lorsque leurs yeux ne trouvaient pas de larmes, confessant à haute voix leurs péchés et répétant pour toutes paroles, suivant l'usage antique, d'interminables acclamations : *Malheur, malheur sur nous! Miséricorde! Pardonnez-nous, Seigneur* (1)! Les simples fidèles ne le cédaient guère, dans leurs démonstrations extérieures, aux religieux de la Syrie. Saint Augustin rapporte que, venu pour consoler un malade, il s'agenouilla et se prosterna, selon sa coutume, en appelant sur cet affligé la protection d'en haut. « Pour lui, dit-il, il se jeta contre terre comme si quelqu'un l'y eût rudement poussé, et il commença à prier. Comment dirai-je ces mouvements impétueux, ces transports, ces élans, ces torrents de larmes, ces gémissements et ces sanglots qui le secouaient jusqu'à le suffoquer? Je ne sais si mes compagnons priaient et si un tel spectacle ne les détournait pas; quant à moi, je ne pouvais le faire, et je dis seulement en moi-même ce peu de mots : « Seigneur, quelle prière exaucerez-vous, si celle-là n'est pas « écoutée? » Il me semblait que l'on ne pouvait rien de plus, si ce n'est expirer en priant (2). »

Rien, disait-on au temps de Quintilien, ne sèche plus facilement que les larmes (3); elles se sont, en effet, séchées autour de nous, et ceux qui nous ont précédés semblent avoir emporté le secret de l'émotion qui les faisait couler. Le moyen âge, et des temps même moins éloignés de nos jours (4), l'ont connue, mais l'oubli devait venir avec les années. Si les livres d'édification imprimés au dix-huitième siècle parlent encore du « don des larmes », dans la douce et mystique acception qu'y avaient attachée les anciens, pour les séculiers d'alors cette expression semble avoir perdu sa signification et sa valeur. En même temps que la dévote pratique a disparu, du moins pour un grand nombre, le sens du mot qui la désignait. Lorsque les écrivains laïques nomment alors le don des larmes, ce mot n'éveille pas chez eux la pensée d'un cœur contrit qui se fond devant Dieu, il ne caractérise plus qu'une facilité banale à montrer de l'attendrissement dans les rencontres de

(1) Joh. Clim., *Scala Paradisi, Grad.* V, p. 116 et suiv.

(2) *Civit. Dei*, XXII, 8; cf. Greg. Tur., *Mirac., S. Mart.*, I, 21 : « Jactavit se pronus in terra. »

(3) *Instit. orat.*, VI, 1; cf. Joh. Climac., *Grad.* VII, p. 163.

(4) Bellarminus, *de Gemitu columbae, sive de bono lacrymarum*, p. 6.

la vie (1). Notre société européenne était déjà trop vieillie pour connaître la pieuse émotion qui avait agité nos ancêtres ; à des races moins éloignées que la nôtre de leur période d'enfance appartiennent seulement ces manifestations vives des sentiments ressentis par notre âme, et l'on me permettra de sortir un moment du cercle ordinaire de nos études pour en montrer une fois de plus la preuve dans un fait de nos jours.

Voici ce que raconte un missionnaire de la Cochinchine orientale, l'abbé Dourisbourc, qui a voué sa vie à l'évangélisation d'une peuplade sauvage.

Un jeune néophyte du nom de Joseph avait été chargé de garder un champ de riz contre les attaques des oiseaux pillards. Un jour que l'enfant avait reçu la communion, il se hâta de regagner son poste. « Or, pendant la journée, écrit le missionnaire dont je reproduis les naïves paroles, j'allai dans la forêt et je me dirigeai de ce côté. J'aperçus Joseph assis sur le bord d'un ruisseau, les coudes sur les genoux et la tête dans les deux mains. Je m'avançai sans faire de bruit, et j'étais déjà tout à côté de lui qu'il ne m'avait pas encore aperçu. « C'est donc ainsi, lui dis-je, que tu chasses les oiseaux? » Surpris d'entendre ma voix, il leva la tête, et je vis son visage tout inondé de larmes et ses joues enflammées. « Et pourquoi pleures-tu, mon bon Jo-
« seph? — Je n'en sais rien, me répondit-il, je ne sais si c'est de joie
« ou de douleur. Tout ce que je sais, c'est que je goûte un bonheur
« indicible depuis que mes larmes ont commencé à couler. Je me suis
« assis à côté de cette eau pour réciter mon chapelet. Tout en priant,
« j'ai pensé aussi à tous les péchés que j'ai commis dans ma vie. En
« voyant que Dieu est si bon, que je suis si méchant et que pourtant il
« m'aime, les larmes me sont venues aux yeux. C'est peut-être la dou-
« leur de mes péchés qui les a provoquées, mais alors pourquoi me
« causent-elles de la joie et du bonheur? Depuis que je pleure, je ne
« saurais être triste. Expliquez-moi tout cela, mon Père : vous êtes
« peut-être habitué à ces choses. Pour moi, je n'avais encore jamais

(1) Madame de Sévigné, lettre du 26 mai 1683; Scarron, *le Virgile travesti*, L. VI, v. 1791-1794, éd. de 1705, p. 132.

« pleuré en priant, et je vous répète que je ne sais pas si mes larmes « sont de joie ou de peine (1). »

Telle est l'impression aujourd'hui oubliée que semblent avoir ressentie les anciens quand leurs larmes coulaient dans la prière, et, comme dans le récit que nous venons de lire, leurs écrits nous montrent qu'un sentiment complexe et indéfinissable (2) faisait alors monter aux yeux ce que nos vieux romans ont appelé « l'eau du cœur (3) ».

Dans la pratique de ce pieux usage, ainsi que dans tout ce que fait l'homme, l'exagération, la bizarrerie devaient avoir leur part; je n'en veux d'autre preuve que cette anecdote rapportée par saint Ephrem dans la vie de saint Julien l'Ascète. « Un jour, écrit-il, je lui dis, en lui montrant ses livres : « Qui donc, je te prie, les gâte ainsi? » Partout, en effet, où avaient été écrits les noms de Dieu ou de Seigneur, de Sauveur ou de Jésus-Christ, les lettres étaient effacées. Le bienheureux me répondit : « Lorsque la pécheresse vint trouver le Christ, « elle pleura sur les pieds du Seigneur et les essuya de ses cheveux. « Pour moi, partout où je vois écrit le nom de mon Dieu, je l'arrose « de mes larmes, afin que mes péchés me soient remis. — Dieu est « bon et miséricordieux, répondit saint Ephrem, et il t'exaucera; « mais, ajouta le Père avec une fine bonhomie, je te supplie d'épar- « gner les livres (4). »

Il me serait facile de rappeler, tant les écrits des anciens en sont remplis, de nombreux récits faits pour exalter la vertu singulière des larmes, de dire l'orage déchaîné par celles de sainte Scholastique (5), de montrer saint Jean l'Évangéliste baisant avec respect une main scélérate sur laquelle venaient de couler des pleurs de repentir (6).

(1) L'abbé Dourisboure, *les Sauvages Ba-hnars, souvenirs d'un missionnaire*, 1873, p. 256, 257.

(2) S. Joh. Climac., *Grad.* VII, p. 153 et 162; Cassian., *Collat.*, IX, 29; Greg. Magn., *Dial.*, III, 34; Greg. Tur., *Vitae Patrum*, XV, 1, etc. — Dans son traité *de Gemitu columbae*, Bellarmini compte, avec les anciens, douze sources de larmes de componction (p. 84-260).

(3) *Li Romans de Berthe aus grans piés*, XLVII, édition de M. Paulin Paris, p. 69.

(4) S. Ephrem, *de Juliano asceta*, t. III, p. 257.

(5) S. Gregor. Magn., *Dial.*, II, 33 (t. II, p. 267).

(6) Ce fait célèbre a été souvent mentionné par les anciens. Voir Clem. Alex. : *Quis dives salvetur?* c. XLII; Euseb., *Hist. eccl.*, III, 23; Anast. Sinaita, *In Psalm. VI Homil.* (Combefis, *Graeco-lat. Patrum Bibliothecae novum auctuarium*, p. 938).

Un trait empreint d'une étrange poésie, et qui eût été digne d'inspirer les vieux maîtres du Campo-Santo de Pise, suffira à faire connaître la confiance profonde des chrétiens d'autrefois dans l'efficacité des larmes pour effacer les plus grands crimes. Je l'emprunterai à une homélie d'un Père du VIIe siècle, Anastase le Sinaïte.

« De notre temps même, écrit-il, sous le règne de l'empereur Maurice, il était dans la Thrace un chef de brigands terrible et cruel. Par ses attaques, les chemins étaient devenus impraticables. Vainement on avait essayé de le saisir; l'empereur lui envoya l'ordre de se rendre devant lui. Une inspiration d'en haut, le respect de la volonté impériale le firent renoncer à sa vie de brigandage, et, devenu doux comme une brebis, il vint avouer ses crimes aux pieds du souverain.

« Quelques jours après, saisi de fièvre, il était transporté à l'hôpital de Saint-Samson, et ses habitudes d'intempérance l'avaient jeté dans le délire. La nuit venue, il reprit ses sens, et, comprenant que son heure était prochaine, il invoqua la miséricorde de Dieu, fondant en larmes et implorant le pardon de ses crimes. « Dieu de bonté, disait-il, « je ne demande rien que ta clémence n'ait déjà concédé. Avant moi, « un autre larron en a ressenti le bienfait; accorde-moi de même ta « pitié, et reçois les larmes que je verse à l'heure de la mort sur ce « lit de souffrance. »

« Sa prière rappela encore la récompense donnée aux derniers venus des ouvriers de la vigne, le pardon obtenu par le repentir de saint Pierre, et pendant de longues heures, racontèrent ses voisins de grabat, il confessa ses crimes, essuyant ses pleurs avec le linge dont il couvrait sa tête; puis il mourut.

« En ce même moment, un médecin chargé du soin de l'hôpital et, qui dormait en sa maison, vit en songe une troupe d'Éthiopiens venant au lit mortuaire et portant de nombreux papiers où étaient inscrites les scélératesses du larron. Deux hommes resplendissants de lumière étaient aussi présents. Une balance fut apportée et les Éthiopiens y jetèrent la masse des papiers accusateurs. Le plateau vide s'éleva aussitôt. « N'avons-nous donc rien à y mettre? » dirent les anges de lumière. L'un d'eux reprit : « Que pourrions-nous avoir? Il y a dix jours

« à peine, ce malheureux se livrait au meurtre et au brigandage. « Comment découvrir une bonne action? » Cela dit, ils parurent fouiller dans le lit, comme pour y chercher quelque chose de favorable au mort. Ils y trouvèrent le linge trempé de larmes, et l'un d'eux reprit : « Plaçons cette étoffe dans la balance, et avec elle le poids de la miséricorde divine ! » Le plateau qui portait les accusations s'éleva aussitôt, les papiers disparurent et les Anges s'écrièrent : « Victoire à la clé- « mence de Dieu ! » Puis ils emportèrent l'âme au ciel, et les Éthiopiens s'enfuirent remplis de confusion.

« Dès que le médecin s'éveilla, il courut à l'hôpital, et, s'approchant du lit, il trouva le cadavre encore chaud et, sur ses yeux, le linge trempé de pleurs. Ceux qui étaient couchés auprès du mort redirent sa confession, ses sanglots, et le médecin vint raconter à l'empereur et son rêve et les récits faits par les témoins de l'agonie (1). »

Les orants, les orantes, figurés si souvent, les bras en croix, entre les arbres du paradis, sur les sarcophages antiques, ne prient pas pour eux-mêmes, puisque, après cette vie, le chrétien ne peut plus implorer Dieu que pour les vivants. Sur la tombe d'Arles, rien n'indique que les quatre personnages suppliants soient représentés comme défunts; leur nombre même, qui excède celui que reçoivent d'ordinaire les sarcophages (2), leurs larmes, leurs prières, semblent exclure l'idée qu'ils soient représentés dans le séjour où, selon l'expression des antiques liturgies, « locus non est poenitentiae (3). » Le sculpteur a, si je ne me trompe, voulu rappeler ici la piété du mort, celle de ceux qui l'aimaient, et marquer, par un signe matériel, le droit que ses larmes et celles des siens lui donnaient d'espérer dans la clémence d'en haut.

EDMOND LE BLANT.

(1) *S. Anastasii Sinaitae in Psalm. VI, Homilia* (Combefis, *graeco-lat. Patr. Bibliothecae novum auctuarium*, p. 938).

(2) Il n'existe plus aujourd'hui que la face antérieure de ce sarcophage, dont la capacité nous demeure en conséquence inconnue.

(3) *Sacramentarium Gallicanum* dans Muratori, *Liturgia Romana*, t. II, p. 951.

HERCULE ET ACHÉLOÜS. — THÉSÉE ET LE MINOTAURE.

(Planches 20 et 21.)

Parmi les nombreuses aventures d'Hercule, on cite sa lutte avec le fleuve Achéloüs. Les artistes grecs se plaisaient à retracer les exploits du fils d'Alcmène; ils n'ont pas manqué de reproduire plus d'une fois ce groupe qui se prêtait si bien à la sculpture et à la peinture. Aussi, les monuments antiques nous en ont-ils conservé le souvenir. Le combat d'Hercule et d'Achéloüs était figuré sur le trône d'Apollon à Amyclæ (1), ainsi que dans une série de statues de bois de cèdre à ornements dorés, exécutées par le sculpteur Dontas pour le trésor des Mégariens à Olympie (2), et les archéologues ont reconnu le même sujet dans les œuvres d'art qui sont parvenues jusqu'à nous.

Millingen, en 1827 (3), a publié un beau vase de fabrique sicilienne qui représente la victoire remportée par Hercule sur Achéloüs; le roi Œnée assiste à la scène. D'autres travaux sur cet épisode ont été imprimés depuis, et l'on doit signaler tout particulièrement ceux de MM. Urlichs (4), Gerhard (5), Roulez (6) et Otto Jahn (7). Achéloüs, dans sa lutte avec le héros thébain, est constamment figuré sous la forme d'un taureau à face humaine. Je ne connais qu'une seule exception à cette règle, c'est une peinture de vase (stamnus à figures rouges), dans laquelle Achéloüs, désigné par son nom, est représenté comme un monstre marin à queue de poisson, semblable à Triton, mais avec des cornes de taureau au front (8).

Le culte d'Achélous était célèbre dans toute la Grèce, si l'on en

(1) Pausan., III, 18, 9.

(2) Pausan., VI, 19, 9.

(3) *Transactions of the Royal Society of Literature*, vol. II, p. 96. — Ce vase a passé successivement de la collection du poëte Samuël Rogers, à Londres, dans celle du duc de Blacas, qui par son testament l'a légué à l'auteur de cet article.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XI, 1839, p. 265 et suiv.

(5) *Vasenbilder*, t. II, p. 106 et suiv.

(6) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXIV, 1862, p. 197 et suiv.

(7) *Arch. Zeitung*, 1862, p. 314-327 et 329-331. — On trouve dans ces divers articles le catalogue des monuments connus sur lesquels est représenté le combat d'Hercule et d'Achéloüs.

(8) Ce vase se trouve aujourd'hui au Musée Bri-

croit le témoignage d'Éphore, cité par Macrobe (1). Des tétradrachmes de Métaponte montrent Achéloüs sous la forme d'un homme à cornes et à oreilles de taureau; auprès se lit la légende **ΑΧΕΛΟΙΟ ΑΘΛΟΝ** (2).

Je ne raconterai pas ici en détail les circonstances qui amenèrent Achéloüs à se battre avec Hercule; il suffit de dire que Déjanire, fille d'Œnée, roi de Calydon, était recherchée en mariage par plusieurs héros, que parmi ces prétendants se trouvaient les deux lutteurs devant lesquels les autres se retirèrent. Les circonstances de ce conflit sont exposées par Sophocle dans les Trachiniennes (3). Le grand tragique dit que le fleuve avait la faculté de prendre diverses formes, celles de taureau, de dragon ou d'homme à cornes de taureau :

Φοιτῶν ἐναργὴς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος
Δράκων ἑλικτὸς, ἄλλοτ' ἀνδρείῳ κύτει
Βούπρωρος.

Hercule le vainquit et lui arracha une de ses cornes.

La peinture reproduite sur la planche 20 est prise d'une hydrie à figures noires, autrefois de la collection de Canino, aujourd'hui au Musée Britannique (4). C'est une des plus belles compositions connues du combat d'Hercule contre Achéloüs. Sept personnages entrent dans cette scène. *Hercule,* coiffé de la peau de lion, ayant l'épée au côté, l'arc, le carquois et la massue placés sur le dos, saisit son adversaire par la tête et lui arrache sa corne. *Achéloüs* est figuré comme un taureau, avec la partie antérieure du corps de forme humaine et avec des oreilles et des cornes de taureau; ses quatre jambes se terminent par des sabots fendus. S'attachant de la main droite aux jambes de son rival, il tient de la gauche un quartier de rocher dont

tannique. *Cat. of vases in the Brit. Mus.*, nº 789. Il a été publié par Gerhard, *Vasenbilder*, t. II, pl. CXV. — Cf. sur les formes des fleuves un savant article de M. Adr. de Longpérier, dans la *Revue numismatique*, 1866, p. 268 et suiv.

(1) *Saturn.*, V, 18; Ephor., *Fragm.*, 27, p. 123, ed. Marx. Cf. Schol. *ad Iliad.*, Ω, 616.

(2) Millingen, *Anc. coins*, pl. I, nº 21; Duc de Luynes, *Métaponte*, pl. I; *Arch. Zeitung*, 1862, pl. CLXVIII, nº 4. Cf. l'Achéloüs 'Εναγώνιος dont parle Philostrate (*Her.*, II, 6), et le passage du scholiaste d'Homère indiqué dans la note précédente.

(3) *Trachin.*, 11 sqq. Cf. Apollod., I, 8, 1; Ovid., *Metam.*, IX, 8-86; Philostrat. Jun., *Imag.*, 4.

(4) *Voy.* mon *Cat. étrusque*, nº 92; *Cat. of vases in the Brit. Mus.*, nº 452. — Les figures sont hautes de 0m17,50.

il le menace. A gauche, derrière Hercule, est debout *Athéné,* armée du casque, de la lance et de l'égide. Près de la déesse est *Iolas,* armé d'une lance et d'un casque dont la visière couvre sa figure. A droite, derrière Achéloüs, se présente *Hermès*, reconnaissable au pétase, au caducée et aux bottines. Près de ce dieu, on voit *Déjanire,* couronnée de lierre. Enfin, à l'extrémité de la composition est *Œnée,* assis sur un ocladias. Le roi est drapé dans un manteau; une couronne de lierre entoure ses cheveux blancs, dans sa main droite est le sceptre (1).

Au dessus de ce tableau règne une frise dans laquelle est représenté le combat de *Thésée* et du *Minotaure* (pl. 21, grandeur de l'original). Six spectateurs, des jeunes gens et des jeunes filles, assistent à ce combat; ce sont les victimes dévouées à la mort et envoyées par le peuple d'Athènes pour être livrées au monstre. Deux des jeunes Athéniennes sont assises et tiennent des couronnes, présage de la victoire de Thésée.

Je ne m'arrêterai pas à commenter et à décrire dans tous ses détails ce sujet qui se trouve répété sur un très-grand nombre de vases peints de tous les styles et de tous les âges; j'aime mieux renvoyer le lecteur à un ouvrage spécial que M. L. Stephani a publié en 1842, sous le titre de *Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros.*

J'ai déjà, dans une autre occasion (2), fait observer combien est curieux ce rapprochement d'Achéloüs et du Minotaure (3), et ceci me rappelle la méprise d'un savant italien, Allegranza (4), qui reconnaît dans le groupe de Thésée et du Minotaure la lutte d'Hercule et d'Achéloüs. Il est à croire que les vers de Sophocle cités plus haut ont donné lieu à cette confusion qui paraît étrange, depuis que les monuments antiques sont mieux connus et mieux étudiés.

J. DE WITTE.

(1) On remarquera les couronnes de lierre que portent OEnée (Οἰνεύς), personnage dionysiaque, et sa fille.

(2) *Cat. étrusque,* nº 92, note 2.

(3) Les deux combats d'Hercule et d'Achéloüs et de Thésée et du Minotaure étaient représentés l'un près de l'autre sur le trône d'Amyclæ comme sur notre vase. Pausan., III, 18, 9.

(4) *Opuscoli,* p. 237.

BAS-RELIEFS VOTIFS D'ÉLEUSIS.

(PLANCHE 22.)

Les deux bas-reliefs de marbre fragmentés que j'ai fait graver dans cette planche sont au musée du Louvre, où je les ai rapportés l'un et l'autre d'Éleusis en 1860.

Le premier (1) a été découvert, non dans les enceintes sacrées de Déméter, mais sur le sommet de l'Acropole d'Éleusis, qui constituait l'un des principaux boulevards militaires de l'Attique du côté de la Mégaride et de la Béotie. Aussi la représentation n'en a pas trait au culte local des Grandes Déesses, mais au culte spécialement civique de l'Acropole d'Athènes (2). Il est, en effet, impossible d'y méconnaître Zeus et Athéné réunis ensemble en qualité de dieux *Polieis* (3), tels qu'on les adorait dans la citadelle athénienne. La phiale que tous deux tiennent dans la main droite, versant eux-mêmes la libation protectrice pour le peuple, était aussi à la main, non de la statue la plus ancienne de Zeus Polieus placée en avant du Parthénon (4), mais de celle de Léocharès, placée à côté et dont O. Jahn a si ingénieusement reconnu l'image sur certaines monnaies athéniennes (5). C'est une expression de la même idée que dans les vers de Théognis : « Que « Zeus, habitant dans l'éther, étende toujours au-dessus de cette ville « sa main droite pour la protéger de tout mal (6). »

Le second morceau (7) est l'un des restes d'ex-voto dont j'ai rencontré un certain nombre sur l'emplacement du temple de Triptolème (8) signalé par Pausanias (9), autour de la petite chapelle ruinée

(1) La planche le réduit de moitié.

(2) Les cultes de l'Acropole d'Éleusis étaient tout à fait distincts de la religion mystique du grand temple qui faisait la gloire de cette ville ; on y remarquait un sanctuaire d'Apollon Lycorien (Rhangabé, *Antiquités helléniques*, n° 1180; et mes *Recherches archéologiques à Éleusis*, inscription n° 62) et un petit temple d'Aphrodite (*Revue générale de l'architecture*, 1870, p. 15).

(3) Zeus Polieus: Pausan., I, 24, 4 et 28, 11. Athéné Polias: Pausan., I, 27, 1 ; Arnob., *Adv. gent.*, VI.

(4) O. Jahn, *Nuove Memorie dell' Instit. Archeol.*, p. 1 et s., 16 et s., pl. 1, n°s 1 et 2; Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, t. I, p. 19.

(5) Mém. cit., p. 22 et s. ; Overbeck, ouvr. cit., t. I, p. 54.

(6) Theogn., v. 757 et s.

(7) Réduit du tiers sur la planche.

(8) *Revue générale de l'architecture*, 1868, p. 12.

(9) I, 38, 6.

de Saint-Zacharie, à l'entrée de la ville en venant d'Athènes. Tous offraient le même type de représentation : Triptolème assis sur son char merveilleux que traînent des serpents, entre Déméter et Coré, les trois figures disposées comme sur les vases peints qui réduisent à ses éléments les plus simples (1) une scène extrêmement multipliée dans les œuvres de la céramographie, mais absolument sans exemple dans la sculpture avant mes fouilles d'Éleusis. J'en ai déjà publié dans la *Revue archéologique* (2) un échantillon plus complet, mais d'un travail moins fin et moins soigné, qui est demeuré sur les lieux. Sur le fragment que je donne aujourd'hui l'on voit toute la partie supérieure de la figure de Coré, jeune et charmante, ayant dans chaque main un long flambeau allumé. Elle se tenait debout derrière le char de Triptolème, et l'on distingue encore le sommet de la grande aile dont était munie la roue du char, comme sur beaucoup de vases. La figure de Déméter tenant l'œnochoé avec laquelle elle versait le cycéon au héros éleusinien, faisait bien évidemment, de l'autre côté, pendant à celle-ci. Dans le bas-relief antérieurement publié, Coré ne porte qu'un seul flambeau, et le char de Triptolème n'est pas ailé.

François LENORMANT.

ŒNOCHOÉ DE BRONZE.

(PLANCHE 23.)

C'est de la Grande Grèce que provient ce beau vase de bronze de travail grec, emprunté aux collections données par le duc de Luynes au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale. La gravure le représente sous deux aspects, un peu au-dessous des dimensions de l'original.

Le principal mérite de cette œnochoé réside dans l'élégante et précise pureté de ses formes ; il se sent à la vue mieux qu'il ne peut se dé-

(1) 1° Laborde, *Vases de Lamberg*, t. I, pl. XXXI ; Inghirami, *Vasi fittili*, pl. XXV ; *Él. des mon. céramogr.*, t. III, pl. LIV. 2° Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, t. I, pl. LXXV ; *Él. des mon. céramogr.*, t. III, pl. LII. Un des vases qui se rapprochent le plus des bas-reliefs votifs d'Éleusis, mais en ajoutant à la composition la figure d'Hécate, est dans le recueil de Tischbein, t. IV, pl. VIII, éd. de Florence ; t. IV, pl. X, éd. de Paris ; *Él. des mon. céramogr.*, t. III, pl. LVII.

(2) Nouv. sér., t. XV (mars 1867), p. 162 et s., pl. IV.

crire et s'analyser. Pourtant le choix des motifs très-sobres de la décoration peut prêter à quelques remarques archéologiques. L'*ichthyogryphe* (si l'on peut forger cette expression), c'est-à-dire l'animal formé de la partie antérieure d'un griffon avec une longue queue tortueuse de monstre marin, qui surmonte l'anse, est l'une des plus rares à rencontrer parmi les conceptions fantastiques d'êtres à double forme que l'imagination des artistes anciens variait à l'infini et dont elle peuplait le monde de la mer. Je le remarque dans une peinture de Pompéi (1), où il sert de monture à Thétis apportant le bouclier d'Achille. A l'attache inférieure de l'anse, on voit une tête de Méduse, comme sur beaucoup d'autres monuments de la même nature. Méduse peut être très-naturellement associée aux êtres de l'élément humide, car elle est, avec les autres Gorgones, fille de Phorcys et de Céto (2), deux personnages marins (3), et un lien amoureux l'unit à Poseidon (4).

E. DE CHANOT.

GANYMÈDE ET APHRODITE, TERRES-CUITES BÉOTIENNES.

(PLANCHE 24.)

Les deux intéressantes terres-cuites provenant de la Béotie, qui ont été gravées dans cette planche, appartiennent à la riche collection de M. Oppermann, récemment acquise par le Cabinet des Médailles.

L'une a été trouvée à Thespies (5). Haute de 33 cent. $\frac{1}{2}$, elle montre un éphèbe nu, avec une simple chlamyde jetée sur les épaules ; la chevelure frisée a un énorme développement qui lui donne un aspect étrange, et elle est surmontée d'une couronne de myrte. De la main droite l'éphèbe tient une sorte de gibecière de cuir où doivent être renfermés le strigile et le lécythus nécessaires à la toilette du gymnase ; sur son bras gauche il porte un coq. Il y a des traces nombreuses de couleur, carnée sur le corps, noire sur les cheveux et verte sur la couronne. Dans la collection Raifé, où elle se trouvait auparavant, elle était accompagnée de deux autres statuettes, provenant de la même

(1) *Mus. Borbon.*, t. X, pl. 19.

(2) Hesiod., *Theogon.*, v. 273 ; Æschyl., *Prometh.*, v. 793 et 797 ; Pindar., *Pyth.*, XII, v. 24 ; Ovid., *Metam.*, V, v. 230.

(3) Phorcys et Céto, enfants de Pontos et de Gê : Hesiod., *Theogon.*, v. 237 ; Apollodor. I, 2, 6. Phorcys ἁλὸς μέδων, ἅλιος γέρων : *Odyss.*, A, v. 71 ; N, v. 96 et 345.

(4) Hesiod., *Theogon.*, v. 278 et s. ; Ovid. *Metam.*, IV, *s. fin.*

(5) *Catalogue Raifé*, nº 1122.

localité (1) et représentant le même éphèbe avec son coq, mais avec la chlamyde enroulée autour de son bras droit. L'une avait la luxuriante chevelure frisée que nous voyons ici, mais sans couronne, l'autre les cheveux courts que l'on donne d'ordinaire aux éphèbes. En 1866 j'avais rapporté de Thespies des échantillons de tous ces types de figurines, qui s'y rencontrent très-habituellement dans les tombeaux (2). Celui à la couronne de myrte est le plus important, car c'est celui qui permet de déterminer le personnage mythologique qui y est représenté. Une semblable couronne, lui donnant un caractère érotique, repousse l'idée d'un Hermès Énagonios envisagé spécialement comme protecteur des combats de coqs, explication qui a été proposée récemment (3) pour des terres-cuites de Tanagra représentant le même éphèbe au coq, tandis que d'autres y voyaient un Agon. Elle oblige à y voir, comme l'a déjà fait M. de Witte, un Ganymède. La couronne de myrte est, en effet, donnée fréquemment sur les vases peints au jeune Phrygien, objet de l'amour de Zeus ; en même temps il porte le coq sur son bras dans les représentations de monuments de la même classe (4). Sur un vase de Naples (5), Zeus montre du doigt à Ganymède un coq qui vole devant eux.

Le coq, en effet, n'est pas seulement l'animal que les jeunes gens se plaisaient à faire combattre, c'est un symbole des désirs sensuels (6), et Éros le tient quelquefois comme attribut (7), chevauche sur cet oiseau (8), ou bien est monté dans un char que traînent deux coqs (9). Surtout il n'est pas d'archéologue qui ne connaisse le rapport qui existe dans les représentations monumentales entre le présent du coq et le vice qui était la honte des mœurs grecques (10). Les peintures de

(1) *Catalogue*, nos 1120 et 1121.

(2) De Witte, *De quelques antiquités rapportées de Grèce par M. F. Lenormant*, p. 10.

(3) O. Rayet, *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1875, p. 556.

(4) Passeri, *Pict. Etrusc. in vasculis*, pl. CLVI ; Ch. Lenormant et de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, pl. XVIII ; Panofka, *Bild. ant. Leb.*, pl. X, no 8 ; *Mus. etrusc. Gregorian.*, pl. XIV, no 2. Les monnaies de Dardanus de Troade ont pour type un coq (Mionnet, t. II, p. 654 et s.), allusion directe à l'enlèvement de Ganymède.

(5) *Él. des mon. céramogr.*, t. I, p. 316 ; Heydemann, *Vasensamml. des Mus. zu Neapel*, no 3152.

(6) Panofka, *Terracotten des Kœnigl. Mus. zu Berlin*, p. 99.

(7) *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. XLIX.

(8) Tœlken, *Verzeichn. der Gemmensamml. zu Berlin*, nos 482 et 483. Éros saisissant un coq : Chabouillet, *Catal. gén. des camées et pierres gravées de la Biblioth. Impériale*, no 1592.

(9) Tœlken, nos 484-486.

(10) Cf. Dio Chrysost., *Orat.*, LXVI, 11 ; Petron., *Satyr.*, 86.

vases montrent souvent des éphèbes portant des coqs ou les recevant en cadeau de leurs érastes (1). Suidas (2) parle d'une statue placée à l'Acropole d'Athènes, qui représentait un bel éphèbe se précipitant la tête en bas et tenant sous chaque bras un coq. Cette statue rappelait le souvenir d'une histoire arrivée à deux jeunes gens, Mélitus et Timagoras, histoire dont on peut lire les détails dans Pausanias (3).

La multiplication des images de Ganymède déposées dans les tombeaux est un fait propre à Thespies (4) ; il ne se reproduit que dans une bien moindre proportion à Tanagra, où l'on en observe pourtant un certain nombre d'exemples (5). Il est difficile de ne pas le mettre en rapport avec le culte d'Éros, dont Thespies était en Grèce le principal centre (6).

L'autre figurine de terre-cuite de la planche 24 a été acquise à Thèbes par un amateur distingué, des mains de qui elle passa en celles de M. Oppermann (7). Mais j'y reconnais sans hésiter le style et le caractère de la fabrique de Thespies, bien nettement distincte de celles de Thèbes et de Tanagra (8). La grande quantité de terres-cuites trouvées à Thespies, qui ont passé par mes mains en 1866, m'a donné une expérience particulière de la fabrication locale (9). Elle représente Aphrodite debout, vêtue d'une tunique que recouvre un ampéchonium, et coiffée d'un très-large polos, comme on la voit dans un grand nombre de statuettes de terre provenant de la Grèce, et en particulier de la Béotie (10). La figure a 34 centimètres de hauteur ; la peinture en

(1) De Witte, *Catal. Durand*, nº 665 ; Roulez, *Choix de vases peints du musée de Leyde*, p. 70 et s.

(2) V^is^ Μέλιτος, ἄθεγκτος et ἀτέραμνον.

(3) I, 30, 1 ; cf. Ælian. *ap.* Suid. *l. c.*

(4) De Witte, *De quelques antiquités*, etc., p. 11.

(5) O. Rayet, *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1875, p. 556.

(6) Pausan., IX, 27, 1.

(7) Décrite dans mon *Catalogue Eug. P...*, nº 185.

(8) De Witte, *De quelques antiquités*, etc., p. 13.

(9) On trouve, du reste, aussi dans les tombeaux de Thespies des terres-cuites de la fabrique de Tanagra, comme le bel Hermès Criophore, pareil à celui publié par M. Conze (*Ann. de l'Inst. Arch.*, t. XXX, pl. Q), que j'en avais rapporté (De Witte, *De quelques antiquités*, etc., p. 12) et qui appartient maintenant à M. le comte de Vogüé. En revanche, dans les terres-cuites découvertes à Tanagra il en est quelques-unes qui sont certainement de la fabrique de Thespies. Ce sont celles que M. O. Rayet (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1875, p. 311) rapporte à une fabrique de Thisbé. On en trouve en effet aussi dans la nécropole de cette dernière ville. Mais le centre de fabrication me paraît bien en avoir été à Thespies, localité plus importante que Thisbé.

(10) *Catal. Eug. P...*, nºs 183 et 184. Avec le voile en même temps que le polos : *Catal. Raifé*, nºs 1032 et 1033. Le petit nombre des terres-cuites de la Grèce jusqu'à présent publiées ou décri-

est très-remarquablement conservée, généralement d'un blanc émaillé, avec un peu de rose aux pommettes et de rouge aux lèvres, les yeux dessinés, enfin les cheveux peints en rouge, évidemment pour recevoir ensuite une dorure qui a disparu, circonstance qu'on remarque sur beaucoup de terres-cuites béotiennes (1).

La particularité la plus originale de cette statuette d'Aphrodite est la longue et large tænia ou bandelette qu'elle tient des deux mains devant elle. Quand elle n'est pas une offrande, un attribut du culte, la bandelette est un insigne bien connu de victoire (2), que Nicé porte à la main sur un très-grand nombre de monuments. Mais elle devient aussi le symbole de la victoire amoureuse, et c'est ainsi que nous la voyons quelquefois aux mains d'Éros (3), d'Himéros (4) ou de Pitho (5). Portée de cette façon par les personnifications de l'amour, du désir et de la persuasion, l'on peut y trouver également une allusion aux liens amoureux (6). Dans tous les cas, elle convient aussi bien à Aphrodite qu'aux personnages de sa suite.

Aphrodite était naturellement l'objet d'un grand culte à Thespies en même temps qu'Éros. On y voyait une statue de la déesse par Praxitèle (7) dans le même temple où avait été le célèbre Éros de ce sculpteur, transporté à Rome (8) et remplacé du temps de Pausanias par une copie de Ménodore l'Athénien (9). Dans une autre partie de la ville était un sanctuaire d'Aphrodite Mélænis (10).

François LENORMANT.

tes m'oblige à me borner à ces exemples ; mais la représentation est très-fréquente.

(1) De Witte, *De quelques antiquités*, etc., p. 11 ; *Catal. Eug. P...*, n° 193. M. O. Rayet (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1875, p. 310) ne croit pas à l'application d'une dorure sur cette couleur.

(2) Pindar., *Isthm.*, IV, v. 69 ; Thucyd., IV, 121, 1 ; Xenoph., *Hellenic.*, V, 1, 3.

(3) 1° R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. XLIV, n° 2 ; Gerhard, *Ant. Bildw.*, pl. LV, n° 3 ; *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. XLVI. 2° Gerhard, *Mysterienbilder*, pl. VII ; *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. XIX. 3° *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. XLIV. Cf. Roulez, *Choix de vases du musée de Leyde*, p. 72.

(4) 1° *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. VIII. 2° Millin, *Vases peints*, t. II, pl. LIV ; Dubois Maisonneuve, *Introd. à l'ét. des vases peints*, pl. XIII, n° 1 ; *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. IV.

(5) R. Rochette, *Mon. inéd.*, pl. VIII ; *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. XXV.

(6) *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, p. 73.

(7) Pausan., IX, 27, 5.

(8) *Ibid.*, 3.

(9) *Ibid.*, 4.

(10) *Ibid*, 5.

L'éditeur-gérant : A. LEVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères. 19.

FRAGMENTS DE VASES RELATIFS A TRAJAN.

(PLANCHE 25.)

Au mois de juillet 1867, me trouvant à Vichy, j'eus occasion de visiter la collection d'antiquités gallo-romaines formée par M. Aymé Rambert. Tous les objets recueillis par cet amateur zélé ont été trouvés dans le département de l'Allier, et la plupart aux environs de Vichy.

J'avais surtout remarqué dans cette collection deux fragments de poterie, ayant appartenu à un vase à couverte noire et enrichi de reliefs. M. Aymé Rambert ayant eu l'obligeance de m'envoyer des photographies de ces deux fragments, je les communiquai, le 13 novembre 1867, à la Société des antiquaires de France (1). Quelques mois plus tard, je trouvais au Musée de Saint-Germain-en-Laye deux fragments analogues, sortis évidemment du même moule et qui complètent, du moins en partie, ceux de Vichy (2).

Sur le premier de ces fragments on voit un char de triomphe dont la caisse est richement ornée. Il est traîné, à ce qu'il paraît, par des captifs. Dans le débris de M. Rambert, le personnage qui y était placé a complétement disparu, le fragment se trouvant rompu précisément au-dessus de la caisse du char. Mais le fragment analogue du Musée de Saint-Germain montre une Victoire, parfaitement reconnaissable à ses grandes ailes, et qui, la main droite tendue en avant, tient une palme ou une couronne. En étudiant avec soin le moulage, on croit apercevoir à gauche de la Victoire un second personnage assis, revêtu de la toge ; malheureusement la tête est entièrement effacée. Un autre personnage, en costume romain, marche immédia-

(1) *Bulletin*, 1867, p. 159 et suiv.

(2) Les deux fragments de Vichy sont figurés en haut de la planche, ceux de Saint-Germain, au-dessous, d'après un moulage que je dois à l'obligeance de M. Alexandre Bertrand, tous réduits à une proportion un peu inférieure à celle des originaux.

tement derrière le char; on le voit distinctement sur le fragment de Vichy; il manque sur celui de Saint-Germain.

Sur le second fragment paraît un personnage jeune et imberbe, en costume oriental, coiffé du bonnet phrygien et vêtu d'une tunique courte et d'anaxyrides. Il s'avance vers deux autres personnages, un homme et une femme, en costume romain. De la main droite il tient un rameau d'olivier et de la gauche une patère. Un enfant, les bras levés, est placé entre la femme et le personnage vêtu à l'orientale. D'autres figures plus ou moins mutilées entourent ce groupe. On y distingue un personnage en costume romain, et dans le fond plusieurs hommes qui, les bras levés et les mains tendues en avant, semblent implorer la pitié du vainqueur.

Il s'agit maintenant de rechercher à quels faits historiques peuvent se rapporter les reliefs que nous avons sous les yeux.

Plusieurs empereurs romains ont pris les titres de *Parthicus* et d'*Armeniacus*. Plusieurs triomphes sont mentionnés pour des victoires remportées sur les nations de l'Asie. Sans remonter au commencement de l'empire, on trouve en l'an 166 après J.-C., le triomphe de Marc-Aurèle et de L. Vérus sur les Parthes, les Mèdes et les Arméniens (1). Caracalla, avec l'autorisation de son père, triompha des Juifs en 198 (2). Plus tard, l'histoire mentionne les triomphes de Gallien, en 262 ou 263, en même temps que ce prince faisait célébrer ses décennales (3), d'Aurélien en 274 (4), de Probus en 280 ou 281 (5). Mais aucun de ces triomphes ne peut être reconnu dans les reliefs de la planche 25. L'empereur revêtu de la toge qui paraît ici sur le second fragment n'a pas de barbe, et Marc-Aurèle, L. Vérus, Gallien, Aurélien, Probus, sont tous figurés, sur leurs monnaies et sur les autres monuments où ils paraissent, avec une barbe plus ou moins fournie. Il n'y aurait que Caracalla seul auquel on pourrait songer; mais il semble que, s'il s'était agi de représenter Caracalla recevant les hommages d'un roi des Parthes, Septime Sévère aurait paru à côté de son

(1) Jul. Capitolin., *Antoninus philosophus*, XII; id., *Verus*, VII.
(2) Spartian., *Sept. Sev.*, XVI.
(3) Trebel. Pol., *Gallieni duo*, VIII.
(4) Vopiscus, *Aurelianus*, XXXIII et XXXIV.
(5) Vopisc., *Prob.*, XVII et XIX.

fils, d'autant plus qu'au dire de Spartien (1), Caracalla ne triompha que des Juifs, quoique ses monnaies lui donnent, comme à son père, le titre de *Parthicus*. Il convient d'ajouter toutefois que, dans la scène du triomphe, l'absence de Septime Sévère se trouverait justifiée par ce que rapporte le même Spartien, c'est-à-dire que l'empereur, souffrant de la goutte, ne pouvait rester assis dans un char.

Il ne peut pas être question de Gordien le Pieux, dont le triomphe sur les Perses n'eut pas lieu, puisque Philippe l'Arabe, préfet du prétoire, l'avait fait assassiner avant la cérémonie.

J'avais pensé un instant à Sévère Alexandre, qui, le 7 des calendes d'octobre (25 septembre) 233, triompha des Perses (2) ; le jeune empereur n'était alors âgé que de vingt-huit ans. Le roi barbare qui vient offrir la terre et l'eau en implorant la paix, aurait été Artaxerce, le vainqueur d'Artaban IV, dernier roi de la race des Arsacides. Mais les monnaies frappées à l'effigie et au nom de ce prince le représentent constamment avec une longue barbe. La femme placée devant l'empereur aurait été Julia Mamæa, sa mère, qui exerça une grande influence sur les affaires politiques, pendant toute la durée du règne de son fils. Mais il faut abandonner cette idée.

Le style des deux reliefs annonce une bonne époque de l'art romain, et il est permis de penser à Trajan qui, comme on sait, obtint le titre de *Parthicus,* à la suite de ses grandes victoires sur les peuples d'Orient, et auquel Hadrien fit décerner les honneurs du triomphe, après sa mort, en l'an 118 après J.-C. (3). Son image fut placée dans le char triomphal, fait que rappelle une monnaie d'or du Musée Britannique. On y voit au revers de la tête de Trajan, qualifié de *Divus*, l'empereur dans un quadrige, tenant un rameau d'olivier et un sceptre surmonté d'un aigle ; la légende est TRIVMPHVS PARTHICVS (4).

Dion Cassius (5) nous apprend que, par décret du sénat, les jeux nommés *parthiques* furent institués en son honneur, et on a supposé

(1) *Sept. Sev.*, XVI.
(2) Lamprid., *Sev. Alex.*, LV.
(3) Spartian., *Hadr.*, VI.
(4) Cohen, *Impériales*, t. II, p. 45, n° 280; Eckhel, *D. N.*, VI, p. 441.
(5) LXIX, 2.

que ces jeux étaient célébrés le 14 des calendes d'octobre (18 septembre), jour anniversaire de la naissance de Trajan (1).

Ainsi le personnage qui est assis à côté de la Victoire dans le char triomphal sur le fragment de poterie du Musée de Saint-Germain serait Trajan. Un camée de la collection Poniatowski représente Trajan assis, revêtu de la toge et couronné par la Victoire ; un trophée, au pied duquel est accroupie une captive, est placé devant le vainqueur (2).

Si l'empereur figuré dans le char de triomphe est réellement Trajan, c'est le même prince qui paraît dans la scène où le roi barbare vient implorer sa clémence. Le plus souvent, il est vrai, sur les monuments, et principalement dans les bas-reliefs de la colonne Trajane, l'empereur est représenté en habit militaire; ici il est en habit civil. Mais peut-on faire cette objection? Je ne le pense pas. La princesse qui paraît dans cette scène doit être Plotine, qui accompagna Trajan dans son expédition en Orient. En effet, la coiffure de l'impératrice, quand on l'examine attentivement à la loupe, rappelle les coiffures des princesses de cette époque, Matidie, Marciane, Plotine. Le roi barbare qui vient faire hommage à Trajan est Parthamaspate que l'empereur imposa comme souverain aux Parthes (3).

Les fragments de poterie gravés dans la planche 25 ne sont pas les seuls, trouvés en France, qui nous font connaître des faits du règne de Trajan. J'ai signalé, il y a quelques années (4), d'autres débris d'un vase en terre rouge sigillée, trouvés à Blain (Loire-Inférieure), sur lesquels on lit des inscriptions dans lesquelles paraît le nom de Décébale, roi des Daces, et dont les reliefs font allusion aux guerres de Trajan contre les Germains, contre les Daces et contre les Parthes. Ces précieux fragments ont été publiés par M. A.-J. Odobesco (5).

J. de WITTE.

(1) Voy. Mommsen, *Corpus inscr. lat.*, vol. I, p. 350, 402.

(2) *Impronte gemmarie dell' Inst. arch.*, II, n° 71, et *Bull.*, 1831, p. 111.

(3) Xiphilin., *Excerpt. Dion. Cass.*, XLVIII, 30.

(4) *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1870, p. 118 et suiv.

(5) *Despre unu vasu de lutu cu numele lui Decebalu.* Bucharest, 1873, in-4°.

LA VÉNUS DU LIBAN.

(Planche 26.)

Un célèbre passage de Macrobe (1) dit : *Adonin quoque solem esse non dubitatur, inspecta religione Assyriorum, apud quos Veneris Architidis* (ou *Archaitidis*) *et Adonidis maxima olim veneratio fuit, quam nunc Phoenices tenent.* Les phrases qui suivent ne laissent pas de doute sur ce fait, que la *Venus Archaitis* ne soit la Vénus du Liban. On a beaucoup disserté sur son surnom, et Selden propose de corriger *Venus Aphacitis.* La qualification me paraît pourtant très-claire et ne réclamer aucune correction. *Venus Archaitis* est la Vénus spéciale d'une des plus antiques cités chananéennes de l'intérieur du Liban, dont la Genèse (2) appelle le peuple עַרְקִי, et dont les écrivains classiques rendent le nom en Ἄρκα, Ἄρκαι, *Arca, Archae* (3). Sous l'empire romain, cette ville devint une colonie, où naquit Alexandre Sévère, et reçut alors le nom d'*Arca Caesarea* ou *Caesarea ad Libanum*, ou *Caesarea Libani* (4). Mais alors même, et malgré la célébrité de son temple dédié à Alexandre le Grand, elle demeura un des centres les plus importants du culte de Vénus dans la région libanienne, et la tête de la déesse tourelée (5), en divinité poliade, décore presque toutes ses monnaies coloniales (6). Sur d'autres pièces, nous voyons dans un temple la même déesse, tourelée comme la Baaltis des monnaies de Byblos et l'Astarté de celles de Sidon, que couronne Alexandre vêtu de la cuirasse (7). Beaucoup plus intéressantes sont celles aux têtes de Caracalla, de Macrin et d'Élagabale (8), qui montrent au revers, sous un de ces tabernacles si bien expliqués architecturalement par M. Donaldson (9), la pierre conique sous la forme de laquelle on adorait la Vénus d'Arca. Elle est surmontée d'une tête de femme, couverte d'un long voile qui enveloppe en descendant tout le bétyle, et penchée du côté gauche, dans l'attitude de deuil que Macrobe donne pour caractéristique de la Vénus du Liban ou *Venus Archaitis* : *Simulacrum hujus deae in monte Libani fingitur capite obnupto, specie tristi, faciem manu laeva intra amictum sustinens, lachrymae visione circumspicientium manare creduntur.*

(1) *Saturn.*, I, 21.
(2) X, 17.
(3) Knobel, *Die Vœlkertafel der Genesis*, p. 327.
(4) Voy. Belley, *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. XXXII, p. 685 et s.
(5) La tête de l'Aphrodite de Cypre elle-même est quelquefois tourelée : *Archæol. Zeit.*, 1865, pl. CLXXXVIII, nº 1, 1 *a* et 1 *b*.
(6) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. III, p. 361.
(7) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. V, p. 358, nº 146 ; *Suppl.*, t. VIII, p. 257, nº 91.
(8) Mionnet, t. V, p. 358, nº 144 ; *Suppl.*, t. VIII, p. 256, nºs 88 et 89.
(9) *Architectura numismatica*, p. 76 et s.

Sur la description de Macrobe, on a cru longtemps reconnaître la Vénus du Liban dans des statues de captives gauloises ou germaines dont le sujet véritable est aujourd'hui bien établi. La découverte des bas-reliefs sculptés à l'époque romaine sur les rochers de quelques localités du Liban même, que le R. P. Bourquenoud a le premier signalés, a enfin révélé quel était précisément le type de représentations plastiques dont l'écrivain latin parlait. On voit par ces bas-reliefs qu'il a très-exactement décrit la pose de deuil donnée à la déesse ; mais il a omis d'ajouter qu'elle est en ce cas toujours assise, comme les femmes pleurant Tammouz dont il est question chez Ézéchiel (1) Ce sont donc ces bas-reliefs du Ghineh (2) et de Maschnaqah (3) que l'on doit prendre désormais avec certitude comme les spécimens typiques de la représentation qu'il faut dans la réalité qualifier de « Vénus du Liban ».

Nous retrouvons le même type, très-bien caractérisé, dans quelques autres monuments, que jusqu'ici l'on n'a pas groupés, et avant tout dans la statuette en pierre calcaire blanche, que la planche 26 reproduit de la grandeur de l'original. Découverte dans la partie du Liban voisine de Tripoli de Syrie, cette figurine est entrée au Cabinet des médailles avec les collections du duc de Luynes ; c'est une œuvre grecque indigène du temps des derniers Séleucides, très-inégale d'exécution, avec des parties d'une grâce et d'une finesse charmantes à côté de maladresses et de fautes de proportions singulières ; il est difficile de ne pas y voir la médiocre copie d'un original très-remarquable.

On doit en rapprocher la peinture d'un admirable vase de Naples (4), qui représente *Aphrodite* dans la même attitude, assise sur un trône richement orné, entre *Éros* debout et *Pitho* qui pose un grain d'encens ou de myrrhe sur un thymiatérium. Malgré l'identité de la pose, la Vénus en deuil de son amant Adonis n'est plus ici celle du Liban, mais celle de Cypre, car la haute stéphané ornée de palmettes fleuronnées (ἀνθέμια) qu'elle porte sous son voile orne le front de l'Aphrodite-Astarte de Paphos sur les monnaies de cette ville (5) et sur celles du roi Nicoclès (6), aussi bien que dans un certain nombre de têtes de travail grec, en marbre (7), en pierre calcaire (8) ou en terre-

(1) VIII, 14.

(2) *Études de théologie*, etc., des RR. PP. Jésuites, 2e série, t. III, nº 2 de la première partie de la planche ; Renan, *Mission de Phénicie*, planche XXXVIII, nº 1.

(3) *Études de théologie*, etc., l. c., nº 1 de la deuxième partie de la planche ; Renan, *Mission de Phénicie*, pl. XXXIV, nº 2.

(4) Millingen, *Peintures de vases*, pl. XLI ; Ch. Lenormant et de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXXVII ; Gerhard et Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, p. 353, nº 59 ; Heydemann, *Vasensamml. des Mus. zu Neapel*, nº 2900.

(5) Borrell, *Notice sur quelques médailles des rois de Chypre*, nº 16 ; D. de Luynes, *Numismatique et inscriptions cypriotes*, pl. V, nº 5.

(6) Mionnet, *Suppl.*, t. VII, pl. à la p. 310 ; Ch. Lenormant, *Numismat. des rois grecs*, pl. XXXI, nº 15.

(7) *Archæol. Zeit.*, pl. CLXXXVII, nº 2.

(8) *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. XXV, p. 329.

cuite (1), découvertes dans l'île de Chypre. Le diadème n'existe pas, et le voile est beaucoup plus fermé, mais avec la même attitude, dans un beau fragment de figurine de terre-cuite provenant de Chypre et appartenant à M. Eug. Piot. Il a été publié par M. Heuzey (2), et je n'hésite pas à y voir encore, d'après le rapprochement avec les autres monuments que j'y compare, Vénus pleurant Adonis, plutôt que Déméter affligée, comme le voudrait le savant académicien.

Il résulte de ceci que le type plastique que nous étudions n'était pas exclusivement propre à la Vénus du Liban, comme semblerait l'indiquer Macrobe, mais qu'il appartenait aussi à la Vénus de Cypre dans son deuil annuel ; en un mot, il était employé pour toutes les formes des religions syro-phéniciennes que les Grecs rapprochaient avec raison les unes des autres, en leur appliquant indifféremment les noms d'Aphrodite et Adonis. En effet, je crois l'avoir démontré ailleurs (3), la donnée théologique, fondamentale dans ces religions, du dieu solaire qui meurt périodiquement, et de la déesse son amante qui pleure son trépas pour assister ensuite à sa résurrection, se présentait originairement avec des noms très-différents, suivant les localités et des variantes sensibles dans les détails du mythe. A Babylone et en Assyrie, c'étaient *Doûzi* et *Istar* (4) ; dans le Liban, *Elioun* et *Berouth* (5) ; à Byblos et à Aphaca, *Tammouz* ou *Adoni* et *Baaleth* (6) ; dans les villes phéniciennes de Cypre, *Tammouz* ou *Adoni* et *Aschtoreth* (7) ; à Sidon, *Eschmoun* et *Aschtar-Nâamah* (8) ; à Émèse et dans la Syrie septentrio-

(1) Frœhner, *Antiquités chypriotes provenant des fouilles faites par M. de Cesnola*, nos 166-170. Les fragments de ce genre sont maintenant très-multipliés dans les musées ; mais on sait combien peu de publications ont été faites jusqu'ici d'après ces antiquités de Chypre.

(2) *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encour. des étud. gr.*, fasc. 3 (1874), p. 7.

(3) Dans mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 217 et s. ; 292 et s.

(4) Voy. mes *Premières Civilisations*, t. II, p. 94 et s., et ma dissertation *Sur le nom de Tammouz*, dans le tome II des comptes-rendus du *Congrès international des Orientalistes*, première session.

(5) Sanchoniath., p. 24, éd. Orelli ; cf. Renan, *Mission de Phénicie*, p. 235 ; et mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 292 et s.

Je crois avoir montré qu'aux noms de ce couple divin correspond, aussi bien qu'une forme spéciale du mythe de la mort du dieu rapportée par Sanchoniathon, un type particulier de représentation, où Elioun combat, non plus un sanglier comme l'Adonis de Cypre, mais un ours (bas-relief du Ghineh : *Etudes de théologie*, etc., l. c., n° 1 de la première partie de la planche ; Renan, *Mission de Phenicie*, pl. XXXVIII, n° 1) ou un lion (1° bague d'or de travail phénicien : Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LXVIII, n° 18. — 2° Scarabée phénicien découvert en Sardaigne : A. Della Marmora, *Sopra alcune antichità sarde*, pl. B, n° 89. — 3° Coupe de bronze à inscription araméenne du Musée du Varvakion à Athènes : Euting : *Punische Steine*, pl. XL ; et mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 296). En outre, dans ce cas, le dieu est plus habituellement figuré barbu, car pour les Asiatiques, ainsi que les prêtres d'Hiérapolis le dirent à Lucien (*De dea Syr.*, 35), la plénitude de la puissance divine était exprimée dans les représentations plastiques par la plénitude de l'âge viril.

(6) Pour le nom de *Baaleth* ou *Baaleth Gebal* à Byblos, voy. la grande inscription récemment publiée par M. de Vogüé, *Stèle de Yehawmelek roi de Gebal*. Paris, 1875 ; et Sanchoniath., p. 36 et s., ed. Orelli.

Pour le même nom à Byblos et à Aphaca : S. Meliton. *ap. Spicileg. Solesm.*, t. II, p. XLIII ; Renan, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. série, t. XXIII, 2e part., p. 321 et 323 ; et Bar-Bahloul, dans Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabismus*, t. II, p. 296.

(7) Cic., *De nat. deor.*, III, 23 ; Lyd., *De mens.*, IV, 24.

(8) Damasc. *ap.* Phot. *Biblioth.*, cod. 242, p. 352, éd. Bekker ; cf. Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 636 ; et mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 285.

nale, *Rimmon* (1) et *Salambo* (2) (*Sala-ummu* en assyrien). En Cypre, une des formes principales du mythe échafaudé sur ces données s'hellénisa de bonne heure, dans une certaine mesure (3), avec, pour les deux acteurs, les appellations d'*Adonis* et d'*Aphrodite*, dont le premier seul gardait encore l'empreinte sémitique (4), et, dans tous les couples divins que je viens d'énumérer, les Grecs reconnurent ensuite les divinités du mythe cyprien.

Au reste, ce type de représentation de Vénus en deuil est certainement d'origine grecque ; c'est un de ceux que les Hellènes inventèrent pour l'expression de certains mythes orientaux, quand ils les adoptèrent, et quand, à la suite des conquêtes d'Alexandre, leur civilisation et leur art pénétrèrent profondément les populations de la Syrie. Ils ne firent là qu'appliquer à la Vénus asiatique, dans sa douleur renouvelée chaque année, un type de deuil et de tristesse, déjà créé par leurs artistes et appliqué dans d'autres scènes de la mythologie purement grecque. En effet, par son attitude et par la disposition de son vêtement, notre Vénus du Liban, et aussi la Vénus de Cypre du vase de Naples (sauf l'addition de la grande stéphané ornée), est exactement semblable à la Pénélope en deuil de l'absence d'Ulysse, soit dans la statue du Vatican (5), que son style fait antérieure à l'introduction des Adonies dans la Grèce proprement dite (6), soit dans les bas-reliefs où l'ensemble de la composition qui l'entoure et le calathus plein de laine placé sous son siége ne permettent pas de la méconnaître (7). Dans la composition qui décore le magnifique vase de sardonyx du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice en Valais (8), Déidamie, désolée du prochain départ d'Achille (9), est assise à terre et presque à demi couchée dans la même pose. Enfin, il faut comparer une gracieuse terre-cuite de Tanagra (10), conservée au Musée du Louvre, qui représente une femme enveloppée d'un long voile, dans une attitude tout à fait

(1) Zachar., XII, 10; cf. Hitzig, *Commentar zur Jesaia*, XVIII, 8; Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 196.

(2) Lamprid., *Heliogabal.*, 7; Etym. Magn., v° Σαλάμβας; cf. mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 250. — Sur l'origine assyrienne du nom de Salambo, voy. mon *Essai de commentaire des fragments cosmogoniques de Bérose*, p. 95.

(3) On sait aujourd'hui, par le témoignage des documents cunéiformes et par le déchiffrement des inscriptions cypriotes, que l'élément de langue grecque prédomina dans cette île d'une manière presque exclusive bien plus tôt qu'on ne l'avait cru jusqu'ici.

(4) On s'étudiait même à y donner une étymologie grecque : Fulgent., *Mythol.*, III, 8; cf. Hesych., v° Ἀδά.

(5) Thiersch, *Kunstblatt*, 1824, p. 68 et s.; *Epochen der Kunst*, p 426; Rochette, *Monum. inéd.*, pl. XXXII, n° 1; O. Müller, *Denkm. der alt. Kunst*, t. I, pl. IX, n° 35; Clarac., *Mus. de sculpt.*, pl. 834, n° 2090.

(6) Il ne commence à en être question qu'au temps de la guerre du Péloponnèse : Thucyd., VI, 30; Plutarch., *Alcibiad.*, 18; *Nic.*, 13; Aristoph., *Lysistrat.*, v. 391-396.

(7) Millin, *Mon. ant. inéd.*, t. II, pl. XLI; *Gal. myth.*, n° 642. Sur ces représentations de Pénélope, voy. Rochette, *Mon. inéd.*, t. I, p. 162 et s.

(8) *Archæol. Zeit.*, 1868, pl. XII; Ed. Aubert, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, pl. XVI-XVIII. Paris, 1872.

(9) J'examine dans une note spéciale, à la suite de cet article, la composition du vase de Saint-Maurice, où M. de Witte a le premier reconnu le sujet d'Achille à Scyros.

(10) *Monuments grecs publiés par l'Association des études grecques*, fasc. 3 (1874), pl. I, fig. D.

analogue, si ce n'est que c'est sur la main droite qu'elle appuie son visage incliné ; cette statuette respire un accent de tristesse d'une grande poésie. M. Heuzey (1) y voit Déméter Achæa affligée ; mais peut-être ne faut-il pas chercher ici un nom mythologique plus que dans la majeure partie des figures de femmes provenant des tombeaux de Tanagra, lesquelles doivent, en effet, être plutôt classées parmi les sujets *de genre*, s'il est permis de s'exprimer ainsi (2).

Cependant je remarque, dans un certain nombre de figurines de terre-cuite provenant de Cypre, un type de représentation de Vénus qui se rapproche de celui dont je parle, mais avec une immobilité et une rectitude de pose hiératique, et qui me paraît aussi montrer la déesse dans son deuil sacré. Assise sur un trône, complétement de face, avec une haute stéphané ou une cidaris, et par-dessus un long voile, elle tient la tête droite et ne l'incline pas sous le poids de la douleur; mais elle porte sous son vêtement la main à son col, par un geste qui, de nombreux exemples le prouvent, était, dans l'art symbolique de l'Asie, un geste de tristesse et de deuil. Même quand ce type de la Vénus de Cypre est exécuté dans le style grec de la belle époque, comme dans le groupe de la collection Cesnola, vendue à Paris en 1870, où deux Heures, beaucoup plus petites, debout, accompagnent de chaque côté la déesse assise (3), on sent clairement qu'il dérive, par un perfectionnement lent, mais sans une modification dans la donnée essentielle, d'un ancien type asiatique. Nous avons en lui la composition de la vieille idole d'origine phénicienne, embellie seulement par l'esprit de l'art hellénique, au lieu d'une création de cet art, comme dans la Vénus de notre planche 26 et des bas-reliefs du Ghineh et de Maschnaqah. Mais nous comprenons en même temps, par les analogies qui existent entre les deux, comment le type purement grec a pu se greffer facilement sur le type asiatique antérieur.

On remarquera la parenté du geste de la Vénus en deuil dans les terres-cuites dont je parle avec celui que Polygnote, dans sa peinture des enfers à la Lesché de Delphes, avait donné à Ériphyle (4), portant sous son vêtement la main au fatal collier qui avait causé la perte d'Amphiaraüs. Les images d'Ériphyle, conformes au type créé par Polygnote, sont fréquentes dans les statuettes de terre-cuite des tombeaux grecs (5), par suite du caractère funèbre de ce personnage, qui l'avait aussi fait choisir du peintre de Thasos. Dans la similitude du geste, empreint d'un caractère symbolique manifeste, entre le type

(1) *Monuments grecs*, etc., fasc. 3, p. 12 et s.

(2) Voy. l'article de M. O. Luders dans le *Bullet. de l'Inst. arch.*, de 1874, et les judicieuses remarques de M. O. Rayet dans la *Gaz. des Beaux-Arts* de mai 1875.

(3) Frœhner, *Antiquités chypriotes*, etc., nº 158, photogr.

(4) Pausan., X, 29, 7.

(5) Voyez mon *Catalogue Raifé*, nºs 1123 et 1124.

primitif de la Vénus de Cypre en deuil d'Adonis et celui d'Ériphyle, il semble que nous ayons la clef de l'origine de la légende qui racontait que le collier d'Ériphyle était conservé à Amathonte dans le temple de Vénus et d'Adonis (1).

Un vase de la Basilicate, conservé à Naples (2), représente d'une manière différente la station désolée d'Aphrodite au tombeau d'Adonis. Ce tombeau est formé d'un soubassement de trois degrés, rappelant les pyramides asiatiques à étages successivement en retraite, et surtout la métamorphose des trois filles de Cinyras (3) en degrés (4), après la mort de leur frère; une colonne ionique, surmontée d'un vase et garnie de bandelettes, s'élève sur ce soubassement. *Aphrodite,* non voilée et le front ceint d'une stéphané radiée, est assise sur les degrés, embrassant la colonne du tombeau de son bras droit; sa tête s'incline avec tristesse, et elle y porte la main droite pour la soutenir, avec le geste de deuil que nous avons étudié. Des deux côtés, la vieille *nourrice* en cheveux blancs d'Adonis, et une suivante de la déesse, qui est peut-être *Pitho* ou plutôt *Béroé* (5), apportent des offrandes au sépulcre.

François LENORMANT.

J'ai eu l'occasion, il y a peu de semaines, d'étudier en original le vase de sardonyx du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice en Valais, et j'ai pu me convaincre par cet examen que tous les dessins qui en ont été jusqu'ici publiés, même celui de M. Aubert, quelque remarquable qu'il soit, étaient loin de donner une idée de la grandeur et de la beauté du style des figures de ce monument, qui est encore tout à fait grec. Quant au sujet du bas-relief qui orne le vase, sujet très-embarrassant au premier aspect, je partage entièrement l'opinion que M. le baron de Witte s'en est formée depuis plusieurs années déjà (6), et qui avait été aussi celle de Cavedoni (7). J'y vois avec ces deux savants l'épisode d'Achille à Scyros, se faisant reconnaître au milieu des filles de Lycomède, tel qu'il est raconté par la plupart des mythographes (8), et qu'il n'apparaît que postérieurement à l'époque de la

(1) Pausan., IX, 41, 2. — A la fin de la tablette assyrienne qui contient le récit épique de la descente d'Istar aux enfers (dans mon *Choix de textes cunéiformes*, n° 30), il est question d'un collier mystérieux, qui a été enlevé à la déesse en même temps que Doûzi ou Tammouz, et que les pleureurs et les pleureuses déposent dans le cercueil avec le jeune dieu.

(2) Millingen, *Peintures de vases,* pl. XXXIX; *Mus. Borbon.*, t. IV, pl. XX; *El. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXXVIII; Heydemann, *Vasensamml. des Mus. zu Neapel*, n° 3126.

(3) Apollodor., III, 14, 3.

(4) Ovid., *Metam.*, VI, v. 98 et s.; cf. Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, p. 52.

(5) Nonn., *Dionys.*, XLI, v. 155.

(6) Aubert, *Trésor de St-Maurice*, p. 156.

(7) Lettre de mars 1864, citée dans Aubert, p. 155. L'illustre archéologue de Modène ne connaissait, du reste, le monument que par un dessin inexact, ce qui a occasionné des erreurs dans plusieurs détails de son explication.

(8) Apollodor., III, 13, 8; Schol. *ad Iliad.* I, v. 668, et T, v. 326; Hygin., *Fab.* 96; Bion, *Idyll.* II, v. 15; Ovid., *Metam.*, XIII, 162 et s.; Stat., *Achill.*, I, v. 206 et s., II et III; Nicephor., *Pro-*

poésie homérique et à celle de la composition du poëme cyclique des *Cypriaques* (1). Il me semble même que l'on peut déterminer la source littéraire où la composition en a été puisée.

A mes yeux, le bas-relief se divise en deux scènes. La première se passe dans le vestibule du palais. Comme dans la peinture décrite par Philostrate le jeune, Ulysse et Diomède y ont déposé les armes dont l'attrait fera reconnaître le fils de Pélée. Ils ont attaché en trophée à l'une des colonnes le casque à haute crinière, la cuirasse, le bouclier rond de forme argienne et l'épée, et auprès les deux chevaux qui seront attelés au char du héros. *Achille*, encore revêtu des habits d'une jeune fille, s'est approché du trophée et a saisi le glaive, qu'il examine et se prépare à tirer de son fourreau: c'est la première figure à partir de la gauche de l'anse, et toute la composition doit se suivre dans son développement en allant vers la gauche. Tout auprès d'Achille, *Déidamie*, enveloppée d'un grand voile, s'est affaissée à terre dans une attitude de deuil; elle est plongée dans la douleur en voyant que son amant va la quitter pour aller au siége de Troie, et sans doute aussi en songeant à l'état de grossesse dans lequel il l'abandonnera. Un peu plus loin, *Ulysse*, bien reconnaissable au type ordinaire de son visage, se tient, déguisé en marchand voyageur, la tête couverte de son manteau, s'appuyant sur un bâton; il est assis à gauche, mais il retourne la tête vers la droite, du côté d'Achille, pour voir le succès de sa ruse.

Ici se termine la première scène. La seconde a pour théâtre l'intérieur du palais. La *reine*, femme de Lycomède et mère de Déidamie, dont les mythographes omettent de nous donner le nom, est assise sur un trône à pieds de lion; elle se retourne vivement vers la vieille *nourrice* courbée par l'âge, qui, tenant à la main le vase dont elle se servait pour quelque office de ménage, accourt à pas précipités pour lui annoncer ce qui se passe et lui révéler le secret principal de son enfant.

Dans le petit nombre de fragments parvenus jusqu'à nous de la tragédie des Σκύριαι d'Euripide, il y a précisément quelques vers provenant d'une scène de révélation de la grossesse secrète de Déidamie (2).

A. « Ta fille est malade et peut-être en danger. »

gymn. 2, dans Walz, *Rhetor. græc.*, t. I, p. 428. — Polygnote avait représenté cette scène: Pausan., I, 22, 6. — Peinture d'Athénion: Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 11, 40. — Tableau décrit par Philostrate le Jeune: *Icon.* 1.

Sur les monuments connus jusqu'ici qui retracent le sujet: O. Jahn, *Archæol. Beitr.*, p. 352 et s.; *Archæol. Zeit.*, 1858, p. 137 et s., pl. CXIII; Rochette, *Choix de peintures antiques*, pl. XX et XXI; Overbeck, *Gallerie heroischer Bildwerke*, p. 287 et s.

(1) Preller, *Griechische Mythologie*, 2e édit., t. II, p. 418.

Sophocle et Euripide avaient fait l'un et l'autre sur ce sujet des tragédies intitulées Σκύριοι ou Σκύριαι. Welcker, *Gr. Trag.*, p. 102 et s., 476 et s.

(2) *Fragm.* 683, ed. Nauck.

B. « Comment? Par quelle cause? Quelle douleur l'a saisie? Est-ce que le froid de la bile tourmente ses flancs? »

Welcker a reconnu que le premier interlocuteur était nécessairement la nourrice de Déidamie, indiquant par des symptômes précis l'état de la jeune fille, de manière à faire retenir Achille, afin de cacher l'événement au public par un mariage, comme l'indique un autre vers de la même scène (1), qui était évidemment dans la bouche de la nourrice :

« Les sages cachent soigneusement leurs malheurs domestiques. »

Un troisième fragment (2) nous donne le cri de l'interlocuteur de la nourrice, à la révélation complète :

« Hélas! que les fortunes des mortels sont mal réglées! Tels sont heureux en « tout, et tels autres poursuivis par le malheur, malgré leur piété envers les dieux « et la façon dont ils arrangent leur vie exactement, avec prudence et justement, « pour éviter la honte. »

Welcker et les derniers éditeurs, tels que F.-W. Wagner et A. Nauck, ont admis que cet interlocuteur était Lycomède lui-même. Mais c'est à une mère qu'il était encore plus naturel de faire faire pour la première fois une pareille révélation, et Euripide recherchait trop la vérité pathétique pour y avoir manqué.

La seconde partie de la composition du vase de Saint-Maurice d'Agaune est la véritable illustration graphique de la scène dont nous possédons les fragments. Le rapport entre la représentation figurée et les vers du poëte est trop frappant pour être fortuit, et je crois par conséquent que l'on doit considérer le sujet de ce monument exceptionnel comme emprunté directement à la tragédie des « Filles de Scyros » par Euripide. On sait combien les œuvres du fils de Mnésarque ont fourni d'inspirations aux artistes.

Je ne saurais terminer cette courte note sans exprimer à Monseigneur l'abbé de Saint-Maurice toute ma reconnaissance pour la manière si gracieuse dont il a bien voulu me faire lui-même les honneurs du joyau de son monastère, et me permettre de l'étudier.

François LENORMANT.

(1) *Fragm.* 684.

(2) *Fragm.* 685.

LA MORT D'ALCESTE.

(PLANCHE 27.)

Le sarcophage inédit dont la gravure est ci-jointe existe au château de Saint-Aignan (Loir-et-Cher); il vient de Rome. Le duc de Saint-Aignan, ambassadeur de Louis XV auprès du Saint-Siége, de 1731 à 1741, et à Naples dans cette dernière année, ayant perdu sa femme en Italie en 1734, acheta le sarcophage à Rome pour l'y faire enterrer dans la chapelle de son château de Saint-Aignan. C'est ainsi qu'il fut envoyé en France. Mais le corps de la duchesse n'y reposa jamais, et il ne fut pas placé dans la chapelle. M. le prince de Chalais, propriétaire actuel du château, ayant trouvé ce monument abandonné dans une des cours, l'a fait placer honorablement dans une des salles du rez-de-chaussée, et c'est à son obligeance que la Direction de la *Gazette archéologique* doit de pouvoir le publier.

Admète, roi de Phères en Thessalie, ayant été condamné à mourir, victime de la vengeance de Diane, Apollon, son protecteur, obtint des Parques qu'il conserverait la vie, si quelqu'un d'autre, son père, sa mère, son épouse ou un ami consentait à descendre à sa place dans le séjour des morts. Une seule personne s'offrit à se dévouer pour lui : ce fut Alceste, sa femme, la mère de ses deux enfants. Suivant une version rapportée par Apollodore (1), Proserpine, touchée de la belle action d'Alceste, l'aurait renvoyée sur la terre; mais d'après une autre tradition plus généralement suivie, Hercule, l'hôte d'Admète, alla l'arracher aux enfers et la ramena à son époux. Cette fable a fait probablement le sujet de plusieurs tragédies; mais la seule qui soit arrivée jusqu'à nous est l'Alceste d'Euripide, et c'est à cette source que les artistes ont surtout puisé leurs inspirations. Le sujet était éminemment propre à être représenté sur les monuments funéraires; il a été choisi pour orner notre sarcophage. On l'a rencontré déjà sur d'autres

(1) I, 9, 15, avec les *Observat.* de Heyne, p. 69.

monuments de la même espèce (1), pour ne pas parler des urnes étrusques sur lesquelles on a cru le reconnaître (2), mais où il est loin d'être bien caractérisé. La représentation des sarcophages offre trois scènes distinctes, à savoir: l'arrivée d'Admète dans son palais, les derniers moments d'Alceste et son retour des enfers. Cet accord autorise à supposer que les sculpteurs de ces monuments ont eu pour guide un même modèle, qu'ils ont suivi plus ou moins librement. La tragédie d'Euripide ne contient nulle mention de l'absence d'Admète; la scène de sa rentrée dans son palais est donc de l'invention de l'auteur de la composition, ou bien il l'aura empruntée à un autre poëte. Le retour du roi chez lui est représenté d'une manière non équivoque sur le sarcophage d'Ostie. Nous donnerons d'abord la description de la représentation de ce monument, parce qu'elle nous fournira des lumières pour l'intelligence de celui que nous avons à expliquer.

On voit, à l'extrémité gauche, Admète sous une voûte qui figure la porte de son palais. La chlamyde dont il est simplement vêtu, la lance qu'il porte de la main gauche et le chien attaché avec une courroie qu'il tient de la main droite semblent indiquer qu'il revient de la chasse. En face de lui son père, ou plutôt un serviteur dévoué, plongé dans la tristesse, lui annonce que la reine va rendre le dernier soupir. Derrière lui se trouve un personnage en partie caché que nous regardons comme un chasseur de la suite du roi; on aperçoit dans sa main le bout de la hampe de son javelot. La scène de la mort d'Alceste occupe le centre de la composition. Admète, après s'être débarrassé de son attirail de chasse, s'est précipité au pied du lit où son épouse est couchée; le coude gauche appuyé sur le coussin, il a saisi sa main qu'il serre ten-

(1) Sarcophage de la Villa Albani, publié par Winckelmann, *Mon. ined.*, pl. 86, et par Zoëga, *Bassirilievi ant.*, I, 43. Guigniaut, *Relig. de l'ant.*, t. IV, pl. 175. — Sarcophage d'Ostie, aujourd'hui au Vatican, publié par Gerhard, *Antike Bildwerke*, pl. 28. — Un troisième sarcophage servant de bassin à une fontaine dans la maison de M. Nicolai, piazza di Richi, est mentionné et en partie décrit par Gerhard, *Hyperboreisch-Rœm. Studien*, I, p. 1. 54. — Un dessin du *Codex Pighianus* a été fait probablement d'après un sarcophage, mais il s'éloigne tellement de la composition des précédents qu'on doit croire que le sculpteur a suivi un modèle différent. Ce dessin a été publié dans l'*Archæologische Zeitung* de Gerhard, 1863, pl. CLXXIX, 1 et 2, avec une explication d'Eugène Petersen, p. 110 et s.

(2) Grauer, *Annal. de l'Inst. arch.*, t. XIV, p. 45. *Monum. inediti*, III, pl. 40. — Inghirami, *Monum. Etrusc.*, I, pl. 19, 20, 74, 75, 76.

drement. Près de lui sur le marchepied du lit se voient ses deux jeunes enfants éplorés: Périméla, la fille, lève les deux bras vers le ciel, et Eumélus, son frère, repose la tête dans l'une de ses mains. La femme qui de l'autre côté du lit étend un bras, et celle qui se trouve à la tête du lit, doivent être prises pour des servantes de la mourante; aucune des deux ne paraît assez âgée pour être sa belle-mère. A cette triste scène assistent en spectateurs, derrière Admète, Apollon et Esculape, reconnaissables, l'un à l'arc dont il est armé et au trépied placé à côté de lui, l'autre au serpent qu'il tient d'une main. Le fils de Jupiter, désespérant de pouvoir sauver les jours de la reine comme il avait sauvé ceux du roi, a déjà un pied tourné pour se retirer. Le dieu de la médecine a aussi l'air attristé de son impuissance. La troisième scène se détache nettement de la précédente; elle se passe à l'entrée de l'enfer. La limite qui sépare la terre du royaume des ténèbres est marquée par la présence de Cerbère, le chien à trois têtes. Admète, qui a accompagné Hercule jusque-là ou qui est venu à sa rencontre, se tient à l'extérieur et serre la main du héros thébain qui est encore à l'intérieur. Derrière Hercule s'aperçoivent, dans le fond de la composition, trois femmes, dont l'une porte un rouleau, et au premier plan une quatrième femme entièrement voilée; on prend les premières pour les trois Parques, et la dernière est évidemment l'ombre d'Alceste ramenée sur la terre. Après ce groupe, on voit, à l'extrémité droite, Pluton, le roi des enfers, assis sur son trône; le geste de sa main indique qu'il consent au départ de la femme d'Admète. Ce consentement lui a sans doute été arraché par Proserpine, qui se trouve à côté de lui et s'appuie mollement contre son épaule.

La composition du sarcophage du château de Saint-Aignan est moins complète et plus resserrée. On remarque aux deux extrémités un enfant ailé, la tête penchée sur l'épaule, et s'appuyant sur un flambeau renversé; c'est la répétition, pour la symétrie du tableau, d'un même génie funèbre, auquel, avec une inscription latine (1), nous donnerons le nom de Sommeil, *Somnus*. La première figure à gauche est Admète rentrant dans son palais; il porte d'une main une lance et de l'autre

(1) Zoëga, *Bassir.*, I, 15.

un glaive dans son fourreau ; son vêtement consiste en une chlamyde jetée sur l'épaule gauche. Un serviteur, placé devant lui dans une attitude de tristesse, lui fait part de l'événement fatal qui se passe à l'intérieur du palais. La première scène ne s'étend pas au-delà de ces deux figures. Dans la scène centrale qui suit, le groupe d'Alceste et de ses enfants est le même que sur le sarcophage d'Ostie et des autres sarcophages; ici cependant la pose particulière de la reine semble indiquer qu'elle a déjà rendu le dernier soupir. C'est probablement pour ce motif que le sculpteur a placé un génie funèbre au commencement et à la fin de la composition. Au pied du lit se trouvent un homme à demi chauve et une femme dont le péplus est relevé sur sa tête en forme de voile : ce sont le vieux père et la vieille mère d'Admète ; ils tenaient chacun l'une des mains de leur belle-fille mourante, et ne l'ont pas encore lâchée (1). Zoëga reconnaît à tort dans les mêmes figures sur le sarcophage de la villa Albani le pédagogue et la nourrice des enfants (2). Une servante de la reine, placée derrière le lit, les vêtements en désordre, donne les signes d'une profonde douleur. Le personnage qui arrive dans la chambre où Alceste vient d'expirer, et qui a le dos tourné au spectateur, ne peut être nul autre qu'Admète lui-même, accompagné du serviteur qui l'a entretenu à l'entrée du palais; on dirait qu'il se détourne au spectacle de sa femme inanimée. A la suite du roi s'avance un homme barbu : son pétase thessalien, sa tunique courte ou exômis, serrée par une ceinture, et le pedum qu'il tient dans la main droite dénotent en lui un chasseur ou un berger. Il faut donc supposer qu'il a accompagné Admète à la chasse, ou le prendre pour le gardien des troupeaux du roi, office qu'avait rempli précédemment Apollon exilé de l'Olympe par Jupiter. Mais, quelle que soit celle des deux interprétations que l'on adopte, elle ne met pas sur la voie pour arriver à déterminer ce qu'il tient dans la main gauche.

(1) Les artistes paraissent n'avoir tenu aucun compte du mécontentement du roi de Phères du refus de ses parents de mourir en sa place, mécontentement qui, dans la tragédie d'Euripide, se manifeste par des reproches violents adressés par Admète à son père. Nous ne saurions donc admettre que cette dispute entre le père et le fils soit représentée sur le sarcophage de la Villa Albani.

(2) Cette explication a été adoptée par M. Guigniaut, *Religions de l'ant.*, t. IV, Explication des planches, p. 281.

Cet objet, qui ressemble à un fruit, était-il destiné à la moribonde? Cette conjecture, que nous n'émettons que dubitativement, ne nous est pas venue d'elle-même à l'esprit; elle nous a été suggérée par un bas-relief (1) représentant Méléagre mourant : une femme y soulève la tête du héros, et approche de sa bouche un objet rond, dans lequel le comte de Clarac a cru reconnaître une tête de pavot.

Si nous continuons à droite, la suite de la composition montre Admète qui est allé à la rencontre d'Hercule, accompagné d'une servante dévouée d'Alceste, et serre la main du fils d'Alcmène. Le même groupe, avec la différence que la femme a les cheveux épars et le vêtement en désordre, se rencontre sur le sarcophage de la villa Albani. La comparaison avec notre sarcophage prouve que Gerhard (2) s'est trompé en l'expliquant par Mercure qui emmène Alceste aux enfers. Le lieu de la rencontre d'Admète avec le héros libérateur de sa femme n'est pas clairement indiqué, mais il ne saurait exister de doute que ce ne soit, comme sur le sarcophage d'Ostie, l'entrée du royaume de Pluton. Sur ce dernier monument se voit derrière Hercule la figure bien caractérisée d'Alceste; celle qui occupe la même place sur notre sarcophage est difficile à déterminer. L'absence de voile ne permet guère de songer à l'ombre de cette princesse. Il y a plus : on peut hésiter à se prononcer sur son sexe que n'accuse nettement ni sa coiffure ni son vêtement. Mais, si sa main droite qu'elle ramène sur sa poitrine tient, comme il paraît, un rouleau, il faudrait y voir l'une des Parques. En tout cas, c'est un habitant du sombre empire, car, en abrégeant la scène, le sculpteur contractait l'obligation d'indiquer au spectateur par une figure bien caractérisée d'où vient Hercule. Nous laissons indécise la figure dont on n'aperçoit que la tête derrière le héros thébain : elle doit également appartenir au séjour des morts.

Sur chacune des faces latérales du sarcophage est représenté un griffon posant la patte sur une tête de taureau. Plusieurs autres sarcophages nous montrent, sur leurs petits côtés, le même animal en repos (3). Ce n'est qu'exceptionnellement que sur les monuments funé-

(1) Clarac, *Musée de sculpture*, t. II, pl. 201.

(2) *Hyperbor. Ræm. Studien*, p. 153.

(3) Voir les exemples cités par M. Stephani, *Compte-rendu*, etc., pour 1864, p. 140, note 4.

raires, le griffon s'attaque à un autre animal. On voit plus souvent sous sa griffe une tête de bélier (1) qu'une tête de taureau.

Au milieu du couvercle du sarcophage se voit un cartel portant une inscription grecque et de chaque côté deux génies ailés, qui soutiennent une guirlande ornée de bandelettes et formée de feuilles, de fleurs et peut-être même de fruits. L'inscription nous apprend que le sarcophage a été sinon commandé, du moins acheté par une mère, pour y déposer le corps de sa fille, enlevée à la fleur de l'âge. En voici la teneur :

ΟΥΛΚΥΡΙΛΛΗΘΥΓΑΤΡΙ
ΓΛΥΚΥΤΑΤΗΙΜΟΝΟΓЄΝΙ (sic)
ЄΤѠΝ ΚΒ ΜΗΝѠΝ Є
ΜΗΤΗΡΑΤΥΧΗϹ

A Ulpia Cyrilla (sa) fille la plus tendre (et) unique, âgée de 22 ans 5 mois, une mère infortunée.

J. ROULEZ.

HERMÈS DOUBLE

DE DIONYSOS PSILAX ET D'UN SATYRE.

(PLANCHE 28.)

C'est comme le dieu qui dissipe toute tristesse, ἀκεσφόρος λύπης, παυσίλυπος, dans l'âme de l'homme par l'effet du vin, dans la nature par son action fécondante et sa manifestation au printemps, que Dionysos reçoit les surnoms si connus de *Lysios, Lyaios, Eleuthereus, Eleutherios, Epeleutheros* (2). Dans le même sens, on appelait aussi ce dieu *Chalis* (3), de χαλᾶν. Mais l'expression la plus originale de cette idée était dans les ailes (ψίλα, vieux mot dorien) que l'on donnait au Dionysos *Psilax* d'Amyclæ, en Laconie, et d'où il tirait son nom (4).

Émile Braun (5) a très-ingénieusement reconnu, — et c'est une donnée généralement admise aujourd'hui dans la science, — le type de la représentation de cette

(1) Voir également les exemples cités par le même savant, *ibid.*, p. 67, n. 5.

(2) Preller, *Griechische Mythologie*, 2e édit., t. I, p. 516 et s.; Welcker, *Griechische Gœtterl.*, t. II, p. 578.

(3) Hesych., *s. v.*; Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, p. 1471 et 1936.

(4) Pausan., III, 19,6.

(5) *Kunstvorst. des geflügelten Dionysos*, Munich, 1839; cf. Welcker, *Rhein. Mus.*, t. VI, p. 592 et s.

forme particulière de Dionysos dans des bustes qui offrent la tête du dieu barbue (1) ou juvénile (2), mais toujours avec des ailes attachées à son diadème ou sortant de sa chevelure. Un bas-relief de la galerie de Florence (3) montre réunis, avec un calathus garni de raisins, deux masques de Dionysos au front ailé, l'un barbu, l'autre imberbe, plus un troisième masque d'un jeune Satyre.

Les exemples de cette représentation sont encore assez rares pour que l'on ait pensé qu'il pourrait y avoir quelque intérêt à donner dans la planche 28 les bustes réunis en double hermès du Dionysos Psilax barbu et d'un jeune Satyre, pareil à celui dont le masque figure dans le bas-relief de Florence. Le monument original fait partie des anciennes collections du Cabinet des médailles de Paris (4); il est en marbre de Luni, haut de 16 centimètres; le travail est des temps romains, mais encore de bonne époque. Ces doubles hermès bachiques, tous de la même période, sont assez fréquents; on en connaît qui réunissent les images de Dionysos et Ariadne (5), Dionysos et Pan (6), etc.

Ainsi que l'a discerné Cavedoni (7), la tête ailée de Dionysos Psilax barbu est celle qu'on voit au droit des deniers frappés très-peu avant la Guerre Sociale (8) par le monétaire Q. Titius (9); elle y alterne avec celle, non d'une Bacchante, comme on l'a décrit généralement, mais d'un Bacchus imberbe et adolescent, à la coiffure féminine (10). Sur le quadrans du même monétaire, la tête de Dionysos Psilax a pour revers une tête de Silène (11), qui est celle du droit du triens correspondant (12). Tous les types de cette série, on le voit, sont éminemment bachiques.

Pourtant Ch. Lenormant (13) a expliqué cette tête sur le denier de Q. Titius par celle du dieu Mutunus Titinus, auquel les nouvelles mariées de Rome offraient symboliquement les prémices de leur virginité (14). Une semblable interprétation

(1) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. VI, pl. XI; E. Braun, pl. IV; Müller-Wieseler, *Denkm. der alt. Kunst*, t. II, pl. XXXIII, n° 386.

(2) Braun, pl. II et III; Müller-Wieseler, t. II, pl. XXXIII, n° 387.

(3) Braun, pl. I; Müller-Wieseler, t. II, pl. XXXIII, n° 388.

(4) Chabouillet, *Catal. général des camées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, n° 3277.

(5) Taylor Combe, *Anc. marbles in the Brit. Mus.*, t. II, pl. XVII; Canina, *L'antico Tusculo*, pl. XXXVII, n° 2; Müller-Wieseler, t. II, pl. XXXVI, n°s 428 et 429.

(6) Gerhard, *Ant. Bildw.*, pl. CCCXIX, n° 2; Müller-Wieseler, t. II, pl. XLII, n° 526.

(7) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XI, p. 316; *Nuovi studii*, p. 26.

(8) Th. Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine*, trad. Blacas, t. II, p. 412.

(9) Cohen, *Descr. des monnaies de la République romaine*, pl. XXIX, Titia, n° 1. Les explications de Borghesi (*Decad.*, XI, 1 et 2; *Œuvres complètes*, t. II, p. 5 et 7) par la tête de Teutatès, de Betti et de M. le baron d'Ailly (*Rev. numism.*, 1839, p. 21 et s.) par celle du Sommeil, ne sauraient être maintenues.

(10) Cohen, pl. XXIX, Titia, n° 2.

(11) Riccio, *Monete delle famiglie di Roma*, pl. LXV, Titia, n° 13; Cohen, pl. LXVIII, Titia, n° 4.

(12) Riccio, pl. LXV, Titia, n° 12; Cohen, pl. LXVIII, Titia, n° 3.

(13) *Nouv. gal. mythol.*, p. 6; *Revue numism.*, 1838, p. 11 et suiv.

(14) Tertull., *Ad nat.*, II, 11; *Apolog.*, 25; S. Au-

est très-conforme à l'esprit d'allusion aux noms des monétaires, qui a fait choisir tant de types de deniers romains de la même époque, et elle paraît confirmée par le choix que le chef gaulois Tatinos a fait de la même tête, imitée de la pièce de Rome, pour la placer sur ses monnaies (1), dans une intention non moins évidente d'allusion à son propre nom.

Mais cette explication n'a rien d'inconciliable avec le rapprochement si certain de la tête dont il s'agit et de celle de Dionysos Psilax. Il est même fort naturel qu'à l'époque où les Romains appliquèrent des types de l'art grec à leurs divinités nationales, ils aient choisi le mode de représentation d'une des formes de Dionysos pour en faire le type du vieux dieu priapique des *Indigitamenta* de Numa, identifié même formellement à Priape (2). Dionysos était en effet par excellence un dieu phallique, le dieu dans le culte et dans la symbolique duquel le phallus jouait un rôle essentiel (3). Aussi est-il appelé *Gonoeis* (4), *Phallen* (5), *Orthos* (6), *Enorchès* (7), *Choiropsalès* (8) et même *Priapos* (9). Priape n'est en réalité, à l'origine, qu'une de ses formes (10) ; aussi en fait-on son compagnon habituel (11), et même, dans la plupart des récits, le fils de Dionysos et d'Aphrodite (12), ou bien de Dionysos et de Naïs ou de Chioné (13).

Même, parmi les formes du Dionysos grec, le choix dut se porter assez naturellement sur celle du Psilax pour l'appliquer à Mutunus Titinus, parce que les ailes étaient prises comme un symbole de l'entraînement de la passion brutale. Nous en avons la preuve par les représentations où le phallus, simple, double ou même triple, est muni d'ailes et de pattes, et figuré comme une sorte d'animal fantastique. Tels sont ceux que l'on voit sur une pierre fameuse du musée de Nîmes, provenant des Arènes (14), dans le type accessoire de certains as de la série de Q. Titius (15), enfin dans des bronzes d'Herculanum destinés à être suspendus comme préservatifs

gustin., *De civ. Dei*, IV, 11 ; Arnob., IV, 7 ; Fest., p. 154 ; cf. Preller, *Rœm. Mythol.*, p. 586.

(1) Duchalais, *Descr. des médailles gauloises de la Bibliothèque Royale*, p. 109 et s. ; *Rev. numism.*, 1847, t. XII, p. 254.

(2) S. Augustin, *De civ. Dei*, VI, 9 ; VII, 24.

(3) Preller, *Griechische Mythologie*, 2e édit., t. I, p. 559 ; Welcker, *Griechische Gœtterl.*, t. II, p. 600 et s.

(4) Brunck, *Analect.*, t. II, p. 517.

(5) Pausan., X, 19, 2 ; cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 1086.

(6) Philochor. *ap.* Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, p. 1816 ; cf. Ottfr. Müller, *Dorier*, t. I, p. 386 ; Welcker, *Nachtr. zur Trilog.*, p. 208. — Sur le sens consacré du mot ὀρθός, voy. Bœckh, *Expl. ad Pindar.*, p. 335.

(7) Lycophr., *Cassandr.*, v. 212 ; Tzetz. *ad h. l.* ; Hesych. et Phavorin., *s. v.*

(8) Clem. Alex., *Protrept.*, II, p. 23 ; Preller, *Polem. fragm.*, p. 110.

(9) Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, p. 242 ; cf. Athen., I, 54.

(10) Jacobi, *Handwœrterb. der Mythol.*, p. 768.

(11) Hygin., *Poet. astron.*, II, 23 ; cf. Preller, *Griech. Mythol.*, 2e édit., t. II, p. 559.

(12) Pausan., IX, 31, 2 ; Diod. Sic., IV, 6 ; Tibull., I, 4, v. 7 ; Schol. *ad* Apollon. *Argon.*, I, v. 933 ; Steph. Byz., v. Ἄβαρνος et Λαμψακός.

(13) Schol. *ad* Theocr., I, v. 21 ; cf. Strab., XIII, p. 587.

(14) Ménard, *Antiq. de Nismes*, pl. XVIII ; Millin, *Voyage dans le midi de la France*, t. IV, p. 223.

(15) *Rev. numism.*, 1838, p. 12.

contre le *fascinum* (1). Remarquons de plus que la pose habituelle de ces phallus, transformés en animaux fantastiques, est tout à fait conforme à celle du Pégase s'enlevant, qui figure au revers de la tête copiée de celle de Dionysos Psilax sur les deniers de Q. Titius. Or ce rapprochement ne saurait être regardé comme l'effet d'un simple hasard. Le Pégase est, en effet, le type monétaire constant de la ville de Lampsaque, centre et foyer principal du culte de Priape dans le monde grec. Je sais bien que l'on désigne habituellement le type des monnaies de Lampsaque comme un hippocampe ailé; mais c'est là une erreur, comme l'a judicieusement fait remarquer M. L. Müller (2); on y voit réellement un demi-Pégase, aux ailes recroquevillées par une tradition d'ancien style, l'une élevée et l'autre abaissée. C'est cette seconde aile, se montrant derrière la coupure de la partie antérieure du corps, que l'on a prise à tort pour une queue ou une nageoire de poisson (3).

E. de CHANOT.

PERSÉE ET LES GORGONES.

(PLANCHE 29.)

La peinture de vase reproduite dans la planche 29 est prise d'une amphore à figures noires de la eolleetion Pembroke, vendue aux enchères à Paris, au mois de mai 1839 (4). On y voit *Persée* et les *Gorgones*. Le héros est eoiffé du pétase et ehaussé de bottines ailées. Dans sa main droite est l'épée avee laquelle il vient de déeapiter Méduse; à son bras gauehe est suspendue la eibisis dans laquelle il a enfermé la tête de la Gorgone. Ses deux sœurs, *Sthéno* et *Euryale* s'enfuient épouvantées. Iei les deux filles de Phoreys sont représentées eomme de simples nymphes. Ordinairement les artistes grees, et toujours sur les vases à figures noires, donnent aux Gorgones un aspeet horrible et hideux, avee des serpents dans les eheveux, des dents énormes et la langue pendante hors de la bouehe (5). C'est donc

(1) *Antichità di Ercolano, Bronzi,* t. II, pl. xcvii, xcviii et xeix.

(2) *Numismatique d'Alexandre le Grand,* p. 196, note 24.

(3) Voy. les gravures très-exactes de Millingen, *Ancient coins*, pl. v, nº 8; D. de Luynes, *Choix de médailles grecques,* pl. x, nºs 17 et 18; *Archæol. Zeit.*, 1849, pl. x, nº 2.

(4) *Cat. de vente,* nº 92. J'ignore dans quelle collection ce vase se trouve aujourd'hui. — Les figures ont environ 18 centimètres de haut.

(5) Millin, *Peint. de vases,* t. II, pl. IV; Müller Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. LXXII, nº 899; Gerhard, *Vasenbilder*, t. II, pl. LXXXVIII; *Ann. de l'Inst. arch.*, 1851, pl. P; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.,* t. VIII, pl. XXXIV et XXXVI. Nous ne citons que quelques exemples, sans prétendre faire un catalogue complet.

une représentation très-rare que celle que nous montre l'amphore de la collection Pembroke. Je n'en connais pas d'autre analogue sur les vases d'ancien style ; seulement dans le catalogue de la collection Feoli (1) est décrite une peinture qui offre la même particularité; mais cette seconde peinture est tracée sur une amphore à figures rouges.

Levezow a publié une savante dissertation *Sur le développement de l'idéal de la Gorgone* (2) dans laquelle il a fait voir comment la Gorgone horrible est devenue une jeune fille d'une rare beauté, telle que les artistes l'ont représentée sur des camées ou sur des intailles, d'un travail admirable.

Le revers de l'amphore où *Persée* est représenté avec les Gorgones montre *Dionysus,* accompagné d'un bouc, entre deux Satyres.

J. DE WITTE.

BUSTES DE BRONZE DÉCOUVERTS AUPRÈS D'ANNECY.

(PLANCHE 30.)

A l'extrémité d'Annecy, au nord, s'étend la plaine des Fins, emplacement présumé de l'ancienne station de *Bautas*. Depuis longtemps les minages y ont mis au jour des antiquités romaines, des statuettes, des monnaies, des inscriptions, des poteries. Le musée municipal d'Annecy a fait, notamment, l'acquisition d'un trésor découvert en mars 1866, et comprenant 10,700 monnaies entassées dans deux vases en cuivre étamé. Les petits bronzes constituent la majeure partie de ces pièces, dont la série s'étend du règne de Caracalla à celui de Probus, et où l'on remarque surtout les types de Gallien, Victorin, Tétricus père et fils, et Claude le Gothique.

Un autre trésor, bien plus important, fut découvert à la fin de 1867 dans le même champ, à quelques centaines de mètres de la ville. Sur l'invitation de la Société Florimontane, le propriétaire entreprit des minages réguliers, dans l'intérêt de son jardin, et, disait-il, dans celui du Musée, auquel il devait vendre tout ce qu'on pourrait découvrir. Dès le commencement du mois de novembre, j'assistai trois fois par jour aux fouilles, dont les résultats offrirent d'abord un médiocre

(1) Campanari, *Vasi dipinti della collezione Feoli,* n° 95 et p. 211.

(2) *Ueber die Entwickelung des Gorgone-Ideals,* dans le tome XVI des Mémoires de l'Académie de Berlin ; voy. un article d'Ottfried Müller, dans les *Gotting. gel. Anzeig.,* p. 122 et suiv.

intérêt. Mais le 16, je vis les ouvriers extraire d'un simple creux fait dans la terre, à 35 ou 40 centimètres de profondeur, un trésor que recouvrait une tuile à rebord : c'étaient trois têtes en bronze au-dessus de la grandeur naturelle, une grande statuette, un pied colossal. Le pied était engagé dans la cavité d'une tête, la statuette dans une autre, et le tout paraissait avoir été groupé à dessein dans le plus petit espace possible.

Après la découverte de ces bronzes, le propriétaire du champ s'était formellement engagé, devant les délégués de la ville, du musée et de la Société Florimontane, à donner la préférence au Musée d'Annecy dans les propositions de vente, et à ne rien laisser sortir de chez lui avant que nous eussions été consultés. Mais, manquant à sa promesse, il se hâta de les vendre secrètement à un marchand d'antiquités de Genève, qui les revendit presque aussitôt à M. Auguste Parent. C'est ainsi que ces morceaux du plus haut prix ont été perdus pour la ville d'Annecy, et le seront peut-être pour la France, dont ils n'auraient jamais dû sortir. Après la dispersion de la collection Parent, ils sont venus en la possession de MM. Rollin et Feuardent, et c'est à leur incomparable libéralité que la *Gazette archéologique* doit de pouvoir les publier.

La petite statue haute de 63 centimètres, qui paraît représenter un Mercure Agorée ou Orateur, est la pièce capitale de la trouvaille. Elle sera donnée plus tard dans une gravure digne de sa beauté, qu'exécute un habile artiste.

Les trois têtes reproduites dans la planche 20 portent au cou les traces d'une mutilation violente. Elles ont appartenu à des bustes ou plutôt à des statues, comme l'indiquent la présence du pied colossal, qui correspond aux dimensions de l'une d'elles, la découverte faite en 1760 d'un autre pied en bronze, enfin la trouvaille d'une main ornée d'une bague et toute martelée ; cette dernière avait été exhumée d'un champ voisin, en août 1867.

Dans l'une des têtes, celle qui occupe le milieu de la planche, au-dessus des deux autres, on avait cru d'abord voir un Hadrien. Mais un examen plus minutieux a modifié cette opinion. Il faut y reconnaître le profil régulier, le front haut et la belle chevelure d'Antonin le Pieux. C'est le jugement des plus habiles antiquaires, entre autres de M. le baron de Witte. Quant aux deux autres têtes, dont la plus forte est d'un tiers au-dessus des proportions de la nature, il est difficile de les déterminer. M. Gosse, conservateur du Musée cantonal d'antiquités de Genève, est d'avis, et plusieurs autres archéologues avec lui, que ce sont des proconsuls et non des empereurs. L'arrangement de la chevelure et le style du modelé semblent les rapporter aux environs

de l'époque des Antonins. Pourtant il en est une qui offre une certaine ressemblance avec l'effigie de Tétricus.

Ces têtes ont toutes les yeux vides par suite de la disparition des plaques d'émail qui figuraient la sclérotique et les prunelles. Une barbe courte, aux contours durement accusés, des cheveux tombant en mèches droites sur un front déprimé, donnent aux deux dernières, avec ces yeux creux et sombres, une expression plus désagréable que sympathique. Elles sont notablement inférieures comme travail à celle d'Antonin et portent tout le cachet des œuvres d'un artiste provincial.

Louis REVON.

Le Cabinet des Médailles possède une pâte de verre imitant une intaille sur émeraude, laquelle porte l'inscription

ΗΡΩΔΟΥΤ
ΡΑΡΧΟΥΤΥΒΕΡΥ
ΑC

avec au-dessous un poisson de forme fantastique (1). M. Chabouillet dit, au sujet de cette pièce : « On peut traduire la légende, malgré son incorrection, *Hérodote, Éparque ou Archonte de l'Ibérie.* » Je ne saurais accepter cette lecture, et il me semble reconnaître ici, sans hésitation possible, avec deux fautes d'iotacisme : Ἡρώδου τ[ετ]ράρχου Τυβερυάς, pour Τιβεριάς, « Tibériade du tétrarque Hérode. » Tibériade avait été fondée, en effet, en l'honneur de l'empereur Tibère, par le tétrarque Hérode Antipas (2). L'inscription de la pâte de verre, qui est pourtant incontestablement antique, reproduit, sauf ses fautes d'orthographe, les légendes des monnaies de bronze frappées par ce prince à Tibériade (3). La figure du poisson fait allusion aux grandes pêcheries du lac de Tibériade, non moins célèbres chez Josèphe (4) et dans le Talmud (5) que dans l'Évangile. On connaît un certain nombre d'intailles antiques qui portent inscrits ainsi des noms de villes (6).

Marius BOUSSIGUES.

(1) Chabouillet, *Catalogue général des camées, etc., de la Bibliothèque Impériale*, n° 3484.

(2) Joseph., *Ant. Jud.*, XVIII, 2, 3; Plin., *Hist. nat.*, V, 15.

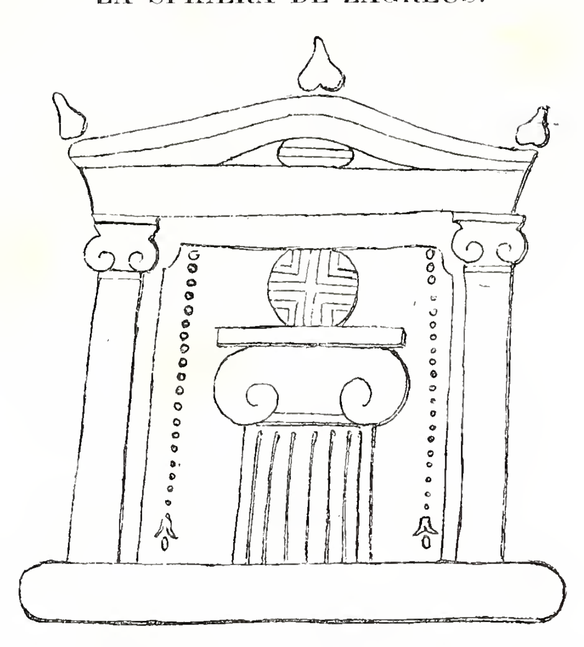
(3) Madden, *History of jewish coinage*, p. 97 et s.

(4) *Bell. jud.*, III, 10, 7.

(5) Neubauer, *Géographie du Talmud*, p. 25.

(6) *Corp. inscr. græc.*, n°s 7053-7057.

LA SPHÆRA DE ZAGREUS.



Il m'a semblé que les antiquaires pourraient voir avec quelque intérêt la peinture, bien simple pourtant, dont le calque est reproduit en tête de cet article. Tracée assez irrégulièrement en couleur blanche, elle décore la face antérieure d'une toute petite péliké de la Basilicate (haute seulement de 12 centimètres), qui a fait partie de la collection Raifé (1).

Une sphæra décorée de bandes de diverses couleurs formées par les peaux diverses qui la recouvrent (2), placée sur un autel en forme de colonnette surmontée d'un chapiteau ionique, sous un édicule d'architecture ionique, du plafond duquel pendent des bandelettes perlées : tel est le sujet de cette peinture. Le jouet d'enfant placé sur l'autel y prend la valeur d'un symbole religieux du caractère le plus auguste, et nous sommes avertis par là de l'importance qu'il faut attacher à la sphæra qu'on rencontre parmi les emblèmes répandus dans le champ des sujets, ou bien tenue à la main des personnages sur tant de vases mystiques de l'Italie méridionale, classe de monuments à laquelle appartient certainement celui que je publie.

Cette sphæra ne peut être ici celle que l'Amour lance à ceux qu'il veut enflammer (3), tout à fait analogue à la pomme des courtisanes (4); celle qu'Éros, placé

(1) F. Lenormant, *Catal. Raifé*, n° 1411.

(2) Δωδεκάσκυτος σφαῖρα, Plat., *Phæd.*, p. 110; σφαῖρα ποικίλη, Dio Chrysost., *Or.* LXXIV, p. 399; *pictae pilae*, Ovid., *Metam.*, X, 262; πάλλα, σφαῖρα ἐκ ποικίλων νημάτων πεποιημένη, Hésych.; σφαῖρα ῥαπτή, Glauc., *Epigr.* 1; Dio Chrysost., *Or.* VIII, p. 281.

(3) Anacr. *ap.* Athen., XIII, p. 599.

(4) Aristoph., *Nub.*, 984; Schol. *a. h. l.*; Suid., *v.* βάλλειν μήλοις; cf. Virg., *Eclog.* III, 64.

entre deux jeunes filles, jette à l'une d'elles, sur un vase de Naples (1); celle que, sur un autre vase, Adonis va envoyer à l'une des deux déesses qui se disputent son amour (2); celle enfin qui repose sur un siége, prête à être donnée comme marque de victoire érotique, au centre de la composition de la peinture céramique où une femme pèse deux Amours dans une balance, en présence d'un éphèbe (3). C'est certainement une sphæra d'un sens plus haut, et plus particulièrement en rapport avec la religion dionysiaque, à laquelle appartenaient les mystères de la Grande Grèce. C'est donc, et les feuilles de lierre ou de *smilax* bachique qui forment les acrotères du fronton de l'édicule sous lequel elle est placée achèvent de le confirmer, c'est celle qui figure parmi les jouets (ἀθύρματα) de Zagreus, ces jouets à l'aide desquels les Titans attirèrent le dieu enfant hors de sa retraite pour le mettre à mort (4). Au témoignage de Clément d'Alexandrie, témoignage du plus grand prix en pareille matière, car avant de devenir chrétien il s'était fait initier à la plupart des mystères (5), la sphæra était, avec les autres jouets du Dionysos fils de Zeus et de Perséphoné, au premier rang parmi les σύμβολα des mystères dionysiaques, célébrés en son honneur. Il est donc tout naturel de lui voir tenir une place importante entre les emblèmes des vases mystiques, et de la trouver ici posée sur l'autel. Et cela d'autant plus que la théologie orphique, qui exerça depuis le cinquième et surtout depuis le quatrième siècle avant l'ère chrétienne, une influence si prépondérante sur tous les mystères, avait fait de ces jouets de Zagreus des symboles cosmiques de la plus haute signification. Parmi les poésies composées par cette école, et faussement mises sous le nom d'Orphée, il y en avait une spécialement consacrée à l'emblème qui nous occupe. Elle était intitulée Σφαῖρα (6), et on la compte parmi les poésies figurées (7), à la manière de la *Syrinx*, inexactement rapportée à Théocrite.

« Dans les mystères de Dionysos, dit Jean le Lydien (8) d'après des sources plus « anciennes, on produisait des phallus dans les cérémonies sacrées, comme or- « ganes de la génération, le miroir comme image du ciel éclatant, et la sphæra re- « présentant la terre. » L'association du miroir et de la sphæra se remarque à chaque instant dans les peintures des vases mystiques de la Grande Grèce; elle y est presque constante.

La même sphæra, avec un sens cosmique tout pareil, est mise dans d'autres nar-

(1) Millingen, *Anc. uned. monum.*, pl. XII; Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases peints*, pl. LIII; *Mus. Borbon.*, t. III, pl. XII; Ch. Lenormant et de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LX; Heydemann, *Vasensamml. des Mus. zu Neapel*, n° 2872.

(2) Gerhard, *Mysterienbilder*, pl. XI; *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXV.

(3) De Witte, *Catal. Durand*, n° 655; O. Jahn, *Archæol. Beitræge*, pl. VII; *Catal. of vases in the British Museum*, n° 1370.

(4) Orph. *ap.* Clem. Alex. *Protrept.* II, p. 15, Potter; Arnob., *Adv. gent.*, V, 19.

(5) Euseb., *Præp. Evangel.*, II, 2, p. 61.

(6) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.*, p. 1163; Schol. Ven. *ad Iliad.* Σ, 570 : cf. Lob., *Aglaopham.*, p. 382.

(7) Schol. Hephæst., *De metr.*, p. 54.

(8) *De mens.*, IV, 38, p. 82.

rations mythiques comme jouet entre les mains de Zeus enfant, et l'on sait quel parallélisme exact et intentionnel existe entre les récits de l'enfance du maître de l'Olympe et de celle de Zagreus. C'est Adrastée, sa nourrice, qui la lui a donnée, et dans cet endroit elle a tout à fait le caractère de Némésis-Adrastée (1). Héphæstos a fabriqué cette sphæra dont les zones sont alternativement d'or et de bleu céleste ; quand le petit dieu la lance en l'air, c'est un astre qui laisse après lui un sillon de feu (2).

La sphæra cosmique de Zeus enfant, pareille en éclat à une étoile, est du reste venue ensuite en la possession d'Aphrodite, et elle la donne à Éros pour le décider à rendre Médée amoureuse de Jason (3). Aussi devient-elle chez Nonnus (4) le prix de la lutte entre Éros et Hyménée, et elle est alors l'œuvre d'Uranie, l'image d'Argos aux cent yeux, le ciel étoilé. La sphæra cosmique tend ainsi à se confondre avec la sphæra érotique, prise dans un sens plus haut. Ici encore nous restons dans les données des vases mystiques, qui mettent si souvent ce symbole en rapport avec Aphrodite ou avec l'Éros androgyne qui leur est propre.

Depuis que l'on a abandonné la voie des rêveries où s'étaient égarés Millin et Bœttiger, les archéologues ont beaucoup négligé l'étude des vases de la décadence à sujets mystiques. On les considère généralement comme résistant à toute tentative d'interprétation, et l'on semble éprouver une sorte de crainte de s'engager sur ce terrain difficile et mouvant. Pourtant il me semble que l'on peut arriver à donner, au moins des principaux symboles qui y figurent presque constamment, une explication précise et sérieuse, cette explication appuyée sur des textes précis qui seule doit satisfaire dans les études archéologiques. Mais c'est dans les écrits orphiques, eux aussi beaucoup trop négligés, qu'il faut la puiser. On a reproché, et avec raison, à Creuzer d'avoir cherché dans l'orphisme et dans les nombreuses idées que les néoplatoniciens y ont empruntées une tradition antique, et d'avoir trop voulu interpréter d'après ces sources tardives le vieux fond de la mythologie hellénique. Mais, si c'était là une fausse méthode, le recours aux documents orphiques est légitime et nécessaire quand il s'agit des monuments qui se rapportent au mysticisme des dernières époques, car le système théologique de cette secte avait alors pénétré tous les mystères de son influence. C'est là qu'il faut chercher la clef des peintures céramiques spécialement qualifiées de mystiques, en relations directes avec ces initiations dionysiaques de la Campanie et de l'Apulie que le Sénat romain proscrivit en 186 avant J.-C. sous le nom de *Bacchanalia*. J'espère le prouver dans d'autres études, examinant d'autres symboles des mêmes peintures, en particulier celui du miroir.

Léon FIVEL.

(1) Æschyl., *Prometh.*, 936 ; Strab., XIII, p. 588 ; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.*, p. 355 et 1321.
(2) Apollon. Rhod., *Argon.*, III, 132-142.
(3) Apollon. Rhod., III, 142 ; Philostrat. Jun., *Icon.*, 8.
(4) *Dionys.*, XXXIII, 67 et s.

En étudiant, dans une des livraisons précédentes, le beau vase du Louvre qui représente Hercule étouffant les serpents (planches 14 et 15), j'ai, par une de ces omissions qu'il est si rare d'éviter complétement, négligé de parler des deux belles peintures découvertes à Pompéi en 1867 dans une maison de la rue de la Fortune, peintures publiées par M. Heydemann, avec un intéressant article où il donne un catalogue développé de monuments offrant le même sujet (1). Elles sont pourtant fort intéressantes à comparer avec le vase, à cause des circonstances qui sont communes avec lui, et ne se retrouvent pas dans les autres représentations analogues, bien que les compositions des peintures céramiques et des peintures murales soient profondément différentes. L'un des deux tableaux montre au centre *Amphitryon* assis et tenant de la main gauche son sceptre royal; il saisit de la droite la poignée de son épée, qu'il va tirer du fourreau en se levant pour secourir le petit *Hercule,* qui, à terre, à ses pieds, étouffe dans ses mains les deux serpents. A la gauche d'Amphitryon, *Alcmène* épouvantée s'enfuit, emportant dans ses bras le petit *Iphiclès;* à sa gauche, *Minerve* se tient debout et calme, en protectrice du jeune héros. Dans l'autre, nous voyons *Jupiter* assis, qui vient de tirer de l'urne des destins, placée auprès de lui, un sort favorable pour son fils. D'un côté du maître des dieux est la *Victoire,* de l'autre *Junon,* toutes deux debout, personnifiant les deux influences, de protection et de persécution, qui seront en lutte pendant toute la vie du héros. On voit quelle étroite analogie de pensée et d'intention se manifeste entre les deux peintures de Pompéi et les deux sujets du vase du Louvre.

Un second vase, à figures rouges aussi, avec le sujet d'Hercule étouffant les serpents, a été découvert à Orvieto et publié par M. le comte Conestabile (2). *Hercule* enfant y étouffe un seul serpent (3), tandis que son frère épouvanté se réfugie dans les bras d'*Alcmène;* la présence d'une servante tenant la quenouille et le fuseau caractérise la scène comme se passant à l'intérieur du palais, dans l'appartement des femmes; *Zeus* et *Héra* la contemplent par une fenêtre.

François LENORMANT.

(1) *Archæol. Zeit.,* 1868, pl. IV, p. 33 et suiv.

(2) *Pitture murali,* pl. XV, p. 141 et s.; cf. *Bullet. de l'Inst. arch.,* 1863, p. 51.

(3) Il en est de même dans une figurine de bronze du musée Kircher au Collége Romain: *Beschreib. der Stadt Roms* de Plattner, t. III, 3e part., p. 494.

L'éditeur-gérant : A. LEVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

CAMÉE REPRÉSENTANT OCTAVIE, SOEUR D'AUGUSTE.

(Planche 31.)

L'admirable camée, planche 31, est une merveille, un vrai chef-d'œuvre de l'art ancien. Il serait difficile de rencontrer une gravure plus fine, plus achevée, plus délicate. La matière, sardonyx à deux couches, est d'une beauté parfaite et répond à la beauté, à la perfection du travail. Le buste se détache en blanc, d'un ton laiteux, sur un fond noir qui, vu à la lumière, devient transparent et rouge. La monture moderne est composée d'un cercle d'or, enrichi de fleurs reliées par des bandelettes.

Plus on regarde attentivement ce camée, plus on est frappé de l'exquise pureté des lignes, du modelé délicat des chairs, de la finesse des détails. Quelle suavité, quelle douce harmonie, quelle expression dans les traits! On sent mieux qu'on ne saurait le dire la grande perfection à laquelle l'art de la glyptique a su atteindre. Que si l'on examine les moindres détails, on est émerveillé de la manière dont sont traités les cheveux et les légères draperies qui couvrent les épaules. Tout dans ce camée respire la grâce, la simplicité, la noblesse, la grandeur.

Du premier coup d'œil, on s'aperçoit que ce n'est pas une tête idéale que l'artiste s'est proposé de représenter, que c'est au contraire un portrait. La forme du nez, la bouche petite et légèrement pincée, l'œil grand et rond où la pupille est marquée, la coiffure enfin, tout indique que l'habile graveur a cherché à reproduire les traits individuels d'une personne vivante. A la disposition des cheveux, on peut s'assurer que ce portrait appartient à une femme de l'époque d'Auguste. En effet, ce genre de coiffure, les cheveux relevés sur le front, faisant saillie sur le devant, enroulés sur le sommet et sur les côtés, et réunis en tresse sur le derrière de la tête, ce genre de coiffure, dis-je, rappelle les portraits de Livie (1), de Julie,

(1) Outre les monnaies de bronze sur lesquelles Livie est représentée sous la forme d'une déesse, Salus ou Justitia, on peut citer le beau buste de bronze, conservé au Musée du Louvre. Voy. Adr.

fille d'Auguste, d'Octavie, sœur de ce prince. On sait par les camées et par les intailles qui sont parvenus jusqu'à nous combien l'art de la glyptique était arrivé à un haut degré de perfection, sous le règne d'Auguste. C'est à cette époque que vivaient les grands artistes grecs Dioscoride, ses fils Eutychès et Hérophilus, Athénion, Épitynchanus et bien d'autres encore qui n'ont pas signé les œuvres sorties de leurs mains.

Le portrait que nous a conservé ce merveilleux camée est celui d'Octavie, sœur d'Auguste. On ne saurait en douter, si on le compare avec les monnaies sur lesquelles Octavie paraît, ou seule, ou accompagnée de son mari, Marc-Antoine.

Eckhel (1) avait déjà cherché les moyens de distinguer Octavie de Cléopâtre, la célèbre reine d'Égypte ; mais c'est Charles Lenormant (2) qui a indiqué d'une manière certaine à quels attributs on peut reconnaître Cléopâtre sur les monnaies. Comme reine, Cléopâtre porte constamment le diadème, tandis qu'Octavie a la tête nue. Dans un remarquable travail publié, il y a sept ans, M. Ferdinand Bompois (3) a établi de la manière la plus solide et démontré par des arguments irréfutables que le portrait d'Octavie se voit non-seulement sur les monnaies d'or de coin romain, monnaies d'une excessive rareté, mais encore sur les cistophores de l'Asie, sur une série de pièces de bronze à légendes latines, probablement frappées en Sicile, et sur plusieurs monnaies des villes grecques, Pella, Thessalonique, Tripolis de Phénicie, Éphèse. Indépendamment des portraits que donne la numismatique, on connaît une très-belle tête de basalte vert, aujourd'hui au Musée du Louvre (4), et un buste de bronze, trouvé à Lyon, également au Musée du Louvre, (5) qui nous ont conservé les traits d'Octavie. Quant aux quinaires, frappés à Lyon, sur lesquels Duchalais (6) avait

de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre*, n° 640 *bis*, Paris, 1868; Frœhner, *les Musées de France*, pl. 2, Paris, 1873.

(1) *Doct. num.*, t. VI, p. 59 sqq.

(2) *Iconographie des empereurs romains*, p. 5.

(3) *Revue numismatique*, 1868, p. 63 et suivante.

(4) A. Chabouillet, *Description des antiquités et des objets d'art du cabinet de M. Louis Fould*, pl. VI, Paris, 1861.

(5) C'est M. Adrien de Longpérier (*Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre*, n° 639), qui a attribué ce buste de bronze à Octavie.

(6) *Description des médailles gauloises de la Bibliothèque royale*, p. 136, Paris, 1846; *Revue numism.*, 1853, p. 50 et suiv.

cru reconnaître Octavie, sous la forme de la Victoire, M. Bompois, malgré ce qu'a d'ingénieux et de séduisant cette explication, se refuse à l'admettre. En effet, si, comme on l'a dit, les chiffres A. XL et A. XLI, tracés au revers, dans le champ, indiquent l'âge de Marc-Antoine (1), ces petites pièces d'argent doivent avoir été émises dans les années 711 et 712 de Rome (43 et 42 av. J.-C.). Marc-Antoine, d'après quelques auteurs, au dire de Plutarque (2), mourut l'an 724 de Rome (30 av. J.-C.), à l'âge de cinquante-trois ans. Sa naissance se placerait donc en l'an 671 (83 av. J.-C.), et par conséquent il aurait eu quarante ans en 711, année en laquelle, par ordre du sénat, L. Munatius Plancus fonda la colonie romaine de Lugdunum (3). En cette même année, Antoine obtint le gouvernement de la Gaule, mais dans le courant de l'année suivante, 712, il fut obligé de quitter cette province. Or, en 711 et 712, l'ambitieuse Fulvie, la femme de Marc-Antoine, vivait encore, et ce ne fut que vers la fin de 714, par conséquent deux ans après l'émission des quinaires de Lyon, que le triumvir épousa Octavie (4). C'est faute d'avoir fait attention à ces dates que Duchalais est tombé dans l'erreur relevée par M. Bompois. Mais je crois qu'on peut aller plus loin, et j'ajouterai aux excellentes observations de M. Bompois que ce n'est pas Octavie, la sœur d'Auguste, qu'on doit reconnaître dans le buste ailé des quinaires de Lyon, mais bien Fulvie, qui figure, avec les attributs de la Victoire, comme l'a fait observer M. Waddington, sur une très-rare monnaie de bronze qu'il a publiée (5). On doit convenir que le type des quinaires de Lyon a un caractère iconographique très-prononcé. Maintenant restent le rare aureus de

(1) Cette opinion, émise avec quelque hésitation par Eckhel (*Doct. num.*, t. VI, p. 40), est adoptée par Borghesi, *Decad.* X, *oss.* 7; *Œuvres numism.*, t. I, p. 498. — C'est ainsi que le chiffre ⊥II sur les monnaies de Jules César a été expliqué aussi comme indiquant l'âge du dictateur. Borghesi, *l. cit.*; *Œuvres numism.*, t. I, p. 495. Cf. ce que dit à ce sujet le comte de Salis, *Revue arch.*, t. XIV, 1866, p. 17 et suiv.

(2) *M. Anton.*, LXXXVII.

(3) Dio Cass., XLVI, 50; Senec., *Epist.*, XCI.

(4) Appian., *Bell. civ.*, V, 64; Dio Cass., XLVIII, 3; Plutarch., *M. Anton.*, XXXI. Cf. Eckhel, *Doct. num.*, t. VI, p. 159; Borghesi, *Decad.* VIII, *oss.* 10; *Œuvres numism.*, t. I, p. 415, et *Decad.* XIII, *oss.* 2; *Œuvres numism.*, t. II, p. 90.

(5) *Revue numism.*, 1853 pl. x, nº 5. La monnaie en question porte la légende ΦΟΥΛΟΥΙΑ-ΝΩΝ, et M. Waddington (*l. cit.*, p. 248) pense que le nom de Fulvia, qui n'est mentionné par aucun auteur, a été donné pendant quelque temps à la ville d'Eumenia de Phrygie, en l'honneur de Fulvie, femme de Marc-Antoine.—C'est M. Feuardent qui a appelé mon attention sur cette monnaie de Fulvia et m'a mis sur la voie pour trouver ce précieux rapprochement.

Numonius Vaala et les deniers de Mussidius Longus, sur lesquels on voit le buste ailé de la Victoire, dans lequel Duchalais (1) a voulu également reconnaître les traits d'Octavie. Mais je laisse de côté pour le moment ces pièces, me proposant d'examiner, dans une autre occasion, toutes les monnaies romaines qui, à l'époque de Sylla, de Pompée, de César et d'Auguste, portent pour type le buste ailé de la Victoire.

Je reviens au camée reproduit dans la planche 31. Ce chef-d'œuvre de l'art grec, n'ayant jamais été reproduit par la gravure, était resté inédit jusqu'à nos jours. Il se trouve dans la magnifique collection de pierres gravées de M. le baron Roger, qui, avec une obligeance dont nous ne saurions assez le remercier, a bien voulu permettre qu'il fût publié dans notre recueil. M. le duc de Massa, beau-fils de M. le baron Roger, l'avait photographié lui-même avec un soin tout particulier, et bien peu de personnes avaient eu la faveur d'obtenir une épreuve de cette belle photographie. La gravure à l'eau-forte que nous offrons au public est due à la main savante de M. Jules Jacquemart, qui a su reproduire, avec un rare bonheur et une grande fidélité, ce superbe camée, et dont la pointe expressive montre ici une face nouvelle de son talent. La tâche était difficile, car ce qui ajoute singulièrement au charme de cette sublime œuvre de l'art grec, c'est surtout cette teinte douce et laiteuse de la couche blanche qui tranche sur le fond noir, sans avoir rien de dur ni de heurté, et qui produit un effet des plus ravissants, quand on a l'original sous les yeux.

On ne connaît pas l'histoire de ce délicieux camée; on ignore à quelle collection il a appartenu avant d'être apporté en France; peut-être était-il autrefois conservé dans le trésor de quelque monastère. Tout ce que l'on sait, c'est que le père de M. le baron Roger l'avait acquis, dans les premières années de ce siècle, de marchands ambulants à la foire de Leipzig.

J. DE WITTE.

(1) *Revue numism.*, 1855, p. 54 et pl. III, nos 6 et 7. Cf. Th. Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine*, traduction française, t. III, p. 550 et 554.

PEINTURES D'UN MANUSCRIT DE NICANDRE.

(PLANCHE 32.)

Nous continuons dans ce numéro la publication des peintures du manuscrit des *Theriaca* de Nicandre (Bibliothèque nationale, Supplément grec, nº 247), dont nous avons donné une notice aux pages 69 et suivantes.

Des trois sujets groupés dans la planche 32, le premier, représentant *Orion* en chasseur, accompagné de son nom, Ὠρίων, se trouve au verso du feuillet 1 du manuscrit. Il se rapporte aux vers suivants du poëme (v. 13-20) : « Quant au scorpion armé d'un aiguillon qui glace le corps, « c'est la Titanide (1) qui le produisit, quand, dans sa colère, elle vou- « lut la mort du Béotien Orion, qui avait osé porter ses mains sur le « péplus virginal de la déesse. Le scorpion funeste, caché sous une « pierre, piqua au talon le pied du criminel, dont l'image en attitude « de chasse, transportée au milieu des astres, y demeure éternelle- « ment visible et immuable. » La fable d'Orion est racontée par les mythographes avec des variantes qui le font périr plus souvent sous les coups des flèches d'Artémis que sous la piqûre du scorpion (2). Chez Homère (3), armé d'une massue d'airain, il poursuit encore dans les enfers les animaux sauvages, au milieu des champs d'asphodèle. Ici la massue est remplacée par un simple *lagobolon*. La représentation d'Orion est fort rare sur les monuments de l'art (4). Celle que nous extrayons du manuscrit de Nicandre offre, sauf l'addition du scorpion, une grande analogie avec celle qui fait partie des figures tirées par Hugo Grotius d'un manuscrit de la bibliothèque de Jacob

(1) Le Scholiaste explique cette expression en disant : « La Titanide est Artémis, fille de Latone et du Titan Cœos. » Il semble faire une confusion, car Cœos est toujours donné comme le père et non comme l'époux de Latone. Hesiod., *Theogon.*, v. 404 et 51. Cette descendance suffit à expliquer le surnom de Τιτανὶς donné à Artémis.

(2) Homer., *Odyss.*, E, v. 121 et s.; Schol. *ad* Homer., *Iliad.*, Σ, v. 486; *Odyss.*, *l. c.*; Eustath. *ad Odyss.*, p. 1527; Apollodor., I, 4, 3 et 4; Arat., *Phænom.*, v. 635 et s.; Schol. *a. h. l.*; Eratosthen., *Catast.*, v. 7 et 32; Palæphat., *De incredib.*, 5; Horat., *Carm.*, III, 4, v. 71 et s.; Ovid., *Fast.*, V, v. 535 et s.; Serv. *ad* Virg., *Æneid.*, I, v. 535; Hygin., *Poet. astron.*, II, 34.

(3) *Odyss.*, Λ. v. 571 et s.

(4) Voy. Ch. Lenormant et de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. II, p. 171 et s.; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VII, p. 250.

Susius de Grytenoordt pour l'édition Plantinienne d'Aratus et reproduites dans le *Poeticon astronomicon* d'Hygin, de l'édition de Muncker. Il serait fort à désirer que l'on retrouvât le curieux manuscrit où ces dernières avaient été puisées et qu'on les publiât d'une manière fidèle, car elles ont été déplorablement arrangées par les graveurs hollandais du XVII[e] siècle et ont complétement perdu, sous la main de ceux-ci, leur véritable physionomie.

La seconde représentation contenue dans notre planche est accompagnée de la légende explicative : Γεωργὸς τρίβων βοτάνας, « Paysan broyant des herbes. » Elle se trouve sur le recto du feuillet 4 du manuscrit, à la suite du passage dont elle forme le commentaire graphique, et dans lequel le poëte donne des recettes pour se préserver des morsures des serpents (v. 80-97) : « Si tu écrases des baies de genièvre dans un vase « d'argile ou dans un mortier, et si tu t'en frottes les membres, ou « bien si tu broies dans l'huile les feuilles séchées du peucédan à la « forte odeur, et de l'aulnée des montagnes, ou bien encore la sauge « salutaire avec la racine râpée du silphium, tu éloigneras l'attaque « des reptiles. Souvent aussi ils sont repoussés par l'odeur de la salive « humaine. Si tu broies dans une petite quantité de liquide la ro- « quette des jardins toute verte, humide de rosée, et le fruit encore « imparfaitement développé de la mauve sauvage, et si tu en enduis « tes membres, tu pourras dormir tranquille de tout danger de mor- « sure. Enfin, mets dans un mortier deux tiges d'aurone garnies de « leurs feuilles avec du cresson alénois, — la quantité à observer est « le poids d'une obole, — joins-y des graines fraîches de carotte et « broie le tout au pilon ; fais-en des trochisques, que tu mettras sé- « cher à l'ombre dans un lieu exposé au vent ; secs, délaie-les dans un « vase avec de l'huile et sers-t'en pour frotter ton corps. » C'est dans la préparation de ce dernier préservatif qu'est représenté le paysan de notre miniature, écrasant avec un pilon les herbes dans le grand mortier placé devant lui.

Enfin la troisième peinture a pour légende : Γεωργὸς καπνίζων ἐλάφου κέρας πρὸς τὸ ἐκφεύγειν τοὺς ὄφεις, « Paysan faisant une fumigation de corne de cerf pour mettre en fuite les serpents. » Il place, en effet, une corne

de cerf au milieu de la flamme d'un foyer élevé sur une base carrée, de la forme d'un petit autel rustique, comme le foyer qu'on voit encore aujourd'hui dans les maisons de paysans de la Grèce : des serpents, représentés sans proportion avec la figure principale, s'enfuient de tous les côtés. Le poëte dit, en effet (v. 35-36) : « Tu chasseras la « peste dévorante et funeste des serpents avec la fumée que répand « en brûlant une corne de cerf aux nombreux andouillers. » On lit de même chez Pline : *Cornus cervini odore serpentes fugantur* (1); et dans un autre endroit : *Fugari eas nidore cornus, si uratur, dictum est* (2). Cette représentation a été copiée du recto du feuillet 2 du manuscrit.

François LENORMANT.

VÉNUS DE BRONZE DE LA COLLECTION DE LUYNES.

(Planche 33.)

La charmante statuette de bronze de travail grec des siècles postérieurs à Praxitèle et à Lysippe, dont nous donnons dans la planche 33 une eau-forte où elle est figurée dans ses dimensions originales, provient de la Grande Grèce. Elle offre une grande parenté comme art avec les belles monnaies d'or et d'argent de Tarente. Une des particularités les plus originales et les plus curieuses de cette figurine réside dans la conservation parfaite et l'authenticité incontestable du collier d'or en forme de *torques*, dont elle est munie. En effet, si les anciens ajoutaient souvent ainsi des ornements d'or aux statuettes de bronze, ce n'est que très-rarement qu'on les trouve encore en place.

Un commentaire archéologique développé à propos de cette image d'*Aphrodite* serait un vrai hors-d'œuvre. Elle rentre, en effet, dans les types connus. C'est son mérite artistique qui la fait sortir du vulgaire et lui donne une valeur exceptionnelle. Et c'est ce mérite qui lui avait fait accorder par l'illustre duc de Luynes une place d'honneur dans

(1) *Hist. nat.*, X, 70. | (2) *Ibid.*, XXVIII, 9.

les collections dont sa générosité dota la France. L'artiste semble avoir représenté la déesse au moment où elle dévoile ses charmes devant Pâris. En effet, si la main gauche retient encore à la hauteur de ses cuisses le vêtement qu'elle a laissé glisser, la droite s'étend pour recevoir la pomme, et le rgard se tourne manifestement vers le berger phrygien. Une stéphané couronne la tête de cette figure.

E. DE CHANOT.

TÊTES DE MARBRE CONSERVÉES A NIMES.

(PLANCHE 34.)

C'est surtout à titre d'œuvres d'art que ces trois morceaux, si heureusement rendus par le burin de M. Szretter, méritent d'attirer l'attention. Au point de vue de l'érudition, l'intérêt en est secondaire, et ces morceaux, sauf un peut-être, n'apprennent rien de nouveau. Mais le nombre est si peu considérable des sculptures trouvées en Gaule, même dans les parties méridionales, qui remontent jusqu'au temps d'Auguste, ou un peu auparavant, et qui portent l'empreinte d'un ciseau grec, que les directeurs de la *Gazette archéologique* ont partagé mon opinion et pensé comme moi que ceux-ci méritaient d'être publiés.

Les trois têtes, dont la planche a conservé les proportions respectives dans leur réduction, font partie d'une collection privée formée entièrement dans le Midi de la France, sur le territoire des départements des Bouches-du-Rhône et du Gard, et principalement à Nîmes, ainsi que dans les environs immédiats de cette ville. Cette collection a été depuis plusieurs années exposée en vente à l'intérieur du Nymphée antique de Nîmes, vulgairement connu sous le nom erroné de *Temple de Diane*. Récemment la ville était en pourparlers avec le propriétaire pour l'acquérir; nous ignorons quelle suite a été donnée définitivement à ce projet.

La tête de Vénus, du type le plus fin, le plus pur, et d'une grâce exquise, provient d'une statue de dimensions très-légèrement au-

dessus de la nature. L'agencement des cheveux et le mouvement de la tête rappellent de près le chef-d'œuvre de Cléomène l'Athénien; il semble donc manifeste que la statue, quand elle était entière, reproduisait le même type que la Vénus de Médicis. C'est, du reste, une œuvre du même temps, sortie d'une main moins magistrale, mais de la même école, de celle qui donna en Grèce une dernière floraison vers les derniers temps de la République romaine et ceux de l'établissement de l'Empire. On doit remarquer que le marbre en est grec, et non italien.

Il y a une grandeur plus sévère, une austérité plus majestueuse dans le buste qui occupe le milieu de notre planche. Aucun archéologue n'hésitera à y reconnaître une *Polis*, une de ces personnifications de villes dont le type fut fixé par Eutychide de Sicyone, élève de Lysippe (1), dans sa célèbre statue d'Antioche (2), tant de fois imitée dans les œuvres de la sculpture et dans les types monétaires (3). D'après les reproductions que nous en possédons, cette statue avait la tête couronnée de tours, comme le sont aussi généralement les têtes des *Tychés* ou Fortunes de villes figurées sur les monnaies. La haute stéphané décorée d'une rosace et surmontée de larges créneaux, telle que nous l'avons ici, me paraît une donnée nouvelle. Au reste, un travail d'ensemble sur ces personnifications de Villes, qui en réunisse les principaux types dans les diverses formes de l'art, est encore à faire (4). Il serait vivement à désirer de le voir entreprendre par un des maîtres de la science.

En voyant une figure de *Polis* de travail encore grec trouvée dans le Midi de la Gaule, même dans les cantons situés à l'occident du Rhône, la pensée la plus naturelle et la plus vraisemblable, celle qui se présente la première à l'esprit, est d'y chercher une personnification de Massalie. Et, en effet, le style et le travail du buste que nous publions paraissent coïncider assez exactement comme époque avec le moment où Pompée donna aux Massaliètes, en récompense de leur

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 8, 19; Paus., VI, 2, 4.

(2) Pausan., *l. c.;* voy. Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. III, p. 72.

(3) Ottfr. Müller, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. XLIX.

(4) Voy. seulement Ottfr. Müller, *Handb.*, § 405.

constante fidélité à l'alliance romaine, un territoire étendu, qui comprenait le pays des Volques Arécomiques (1) dans lequel a été trouvé le buste. Cette courte domination massaliète jusqu'à la Durance et au-delà du Rhône, à laquelle César mit bientôt fin, a laissé plus d'un monument : le plus remarquable est le délicieux temple du Vernègues, dont l'architecture, d'ordre corinthien, est encore toute grecque.

Les enfants ne sont trop souvent, dans la sculpture antique, surtout dans la sculpture romaine, que de petits hommes (2). Pourtant, dans certains morceaux, l'art des anciens est parvenu à rendre les grâces potelées de la première enfance avec une délicatesse et un bonheur qui n'a été égalé chez les modernes que par François Quesnoy. C'est au nombre des échantillons les plus remarquables de ce que l'on a su faire sous ce rapport vers le Ier siècle de l'ère chrétienne, qu'il faut ranger la troisième tête gravée dans la planche 34, tête assez fortement au-dessus de la nature et qui provient d'une statue, peut-être d'un groupe de l'Enfance de Bacchus. Il serait, du reste, tout à fait imprudent de hasarder une explication précise pour ce fragment, et l'on ne pourrait adopter qu'une désignation de fantaisie. Ce sont l'artiste et l'historien de l'art qui ont à y trouver un enseignement, plutôt que l'érudit, avant tout préoccupé de l'interprétation des monuments. Le graveur a été obligé de n'indiquer que par des traits vagues, et sans arrêter la ligne des fractures, ce qui reste du col ; en effet, dans l'original, cette partie est noyée dans le plâtre d'un montage grossier, et il était impossible d'en rien deviner de précis sur la photographie d'après laquelle la gravure a été exécutée. C'est à Gallargues (Gard) que cette tête d'enfant a été trouvée, dit-on.

Marius BOUSSIGUES.

(1) Cæs., *Bell. civ.*, I, 35.

(2) Voy., par exemple, le bronze d'*Iphiclès* gravé dans la pl. 9 de ce volume.

DISQUE DE BRONZE DU MUSÉE BRITANNIQUE.

(PLANCHE 35.)

C'est en Sicile qu'a été découvert ce beau disque de bronze à figures gravées au trait sur les deux faces qui, de la collection Woodhouse de Corfou, a passé dans les galeries du Musée Britannique (1). Nous le publions d'après un calque de M. Bernier, architecte, pensionnaire de l'Académie de France à Rome. D'un côté, la ciselure représente un athlète tenant les haltères dans les deux mains et se renversant en arrière afin de prendre son élan pour sauter le plus loin possible; de l'autre, également un athlète, se préparant à lancer le javelot qu'il tient, un des doigts de sa main droite passé dans la boucle que forme la courroie de l'ancyle (2). Un disque analogue, décoré par le même procédé et appartenant à la même époque de l'art, a été exhumé dans un tombeau de l'île d'Égine et se conserve au Musée de Berlin (3); il représente également un sauteur avec les haltères et un homme lançant le javelot; mais la pose des deux figures est assez différente. Ces monuments sont évidemment des disques votifs, dédiés par des athlètes qui avaient remporté le prix dans trois des exercices du pentathle, le saut, le jet du javelot et celui du disque.

Le disque du Musée Britannique est un nouvel exemple à joindre à ceux que M. Albert Dumont (4) a si heureusement groupés pour établir avec quelle incomparable supériorité les Grecs ont pratiqué l'art de la décoration du bronze par la gravure *a graffito,* art dans lequel les Étrusques n'ont été que leurs disciples et leurs imitateurs.

(1) C. T. Newton, *A guide to the bronze room in the department of greek and roman antiquities* (1871), p. 35. n° 5.

(2) Sur la manière de manœuvrer l'ancyle ou amentum et les monuments qui en représentent l'usage, voy. 24e *Philol. Versamml. in Heidelberg,* 1866, p. 206; 26e *Phil. Versamml. in Würzburg,* 1868, p. 226 et s., art. de M. Köchly; *Anhange zu Wassmandorff's Ordnungsübungen der deutsch. Schulturnens,* Francfort, 1868; Jäger, *Deutsche Turnzeitung,* 1868, n° 26; et l'excellent article *Amentum* de M. Saglio dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de la librairie Hachette.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.,* t. IV (1832), pl. B; Krause, *Gymn.,* pl. IX, n° 6; Pinder, *Ueber den Fünfkampf,* Berlin, 1839, p. 39.

(4) *Monuments grecs publiés par l'Association des études grecques,* 1873, p. 26-29.

C'est un des plus magnifiques spécimens du style sévère des écoles doriennes participant encore de l'archaïsme, et l'idéal de l'artiste y a été le même que dans les sculptures des frontons d'Égine. Le dessin est serré, ferme, précis, un peu austère et dur, mais plein de grandeur; en même temps que la silhouette des contours extérieurs est arrêtée avec énergie, l'anatomie est rendue par quelques traits sobres et magistraux, d'un accent puissant, qui font ressortir la forte musculature des athlètes dans leur nature plutôt sèche, comme celle des personnages de la sculpture éginétique. Il est peu de parties de la Grèce où les phases successives du développement de l'art soient aussi bien connues, avec des dates précises, qu'elles le sont pour la Sicile, grâce aux belles études du duc de Luynes (1), et plus récemment de M. Barclay Head (2) sur le classement chronologique des séries monétaires de Syracuse. Que les lecteurs veuillent bien se reporter aux planches si parfaites qui accompagnent le livre du savant anglais, et ils seront frappés de l'étroite connexité de style entre les gravures du disque que M. Woodhouse avait reçu de Sicile et les monnaies syracusaines d'argent, ingénieusement assignées au règne de Hiéron Ier (479-466 av. J.-C.) par M. Head, d'après la pistrix qui se remarque toujours à leur exergue : ce monstre marin y fait allusion à la défaite des pirates tyrrhéniens, comme le lion de l'exergue des monnaies frappées sous Gélon Ier fait allusion à la victoire remportée à Himéra sur les Carthaginois. Disque de bronze et monnaies sont des œuvres du même art, du même pays et du même temps.

Le disque votif que nous publions a 21 centimètres de diamètre. Il est, comme en général tous ceux de même nature, très-inférieur en dimensions et en poids au véritable disque de stade en bronze, sans ornements, qui, trouvé en Grèce, est entré au Musée Britannique, après avoir également fait partie de la collection Woodhouse (3). Ce dernier pèse 12 livres anglaises et 9 onces (4 kil. 758 gr.).

François LENORMANT.

(1) Dans la *Revue numismatique* de 1843.

(2) *On the chronological sequence of the coins of Syracusæ*, Londres, 1874.

(3) Newton, *Guide to the bronze room*, p. 18.

STATUETTES DE BRONZE DU MUSÉE DE RENNES.

(PLANCHE 36.)

C'est à la gracieuse obligeance de M. le commandant Mowat et à la libéralité de M. le maire de Rennes que la *Gazette archéologique* doit de pouvoir publier ces deux bronzes remarquables (1), gravés de la dimension même des originaux. Ils proviennent de la belle collection formée dans la première moitié du XVIIIe siècle par Christophe Gaultron de Robien, président au parlement de Bretagne; collection citée avec honneur par Piganiol de la Force (2) et par Caylus (3), et dont les débris constituent le noyau principal du Musée archéologique de Rennes. On les a vus tous deux, en 1867, figurer dans les galeries rétrospectives de l'Exposition universelle (4).

Sans avoir été publié jusqu'ici, le premier a été cité par Panofka (5) et par M. F. Lenormant (6), sous le nom d'Hercule de Famars. En effet, le catalogue manuscrit que le président de Robien avait dressé de sa collection, et que l'on conserve à Rennes, donne l'indication de provenance suivante : « Cette petite figure, qui est d'un travail « exquis et d'une antiquité parfaitement reconnue, a été trouvée près « de Valenciennes, en un lieu qui a jadis servi de camp aux Romains. « Elle fut portée à M. le maréchal de Montmorency, qui, après « l'avoir conservée précieusement plusieurs années, m'en a fait pré- « sent en 1743. » Ces indications se rapportent très-manifestement aux ruines de Famars, la localité antique importante des environs de Valenciennes (7), d'où sortent également plusieurs bronzes beaucoup moins importants publiés par Caylus (8). *Fanum Martis* est mentionné dans la *Notitia Imperii :* son existence ne paraît pas remonter au-delà du IIIe siècle, tandis que la statuette de la collection de Robien est

(1) Ils portent les n°s 328 et 330 dans l'intéressant *Catalogue raisonné du Musée d'archéologie de la ville de Rennes*, par M. André.

(2) *Nouv. Descr. de la France*, t. VIII, p. 276.

(3) *Rec. d'antiquités*, t. VI, p. 369.

(4) *Catalogue de l'histoire du travail*, France, n°s 647 et 670.

(5) *Cabinet Pourtalès*, p. 26.

(6) *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, p. 486.

(7) Voy. Caylus, *Rec. d'antiquités*, t. III, p. 436; d'Anville, *Notice de la Gaule*, p. 295.

(8) T. III, pl. CXXI.

d'une beaucoup meilleure époque ; elle ne semble pas non plus, d'après son travail, avoir été exécutée en Gaule, mais plutôt être l'œuvre d'une des écoles de l'Orient à l'époque des premiers empereurs. C'est dire qu'elle avait dû être apportée jusque dans le nord de la Gaule, à titre d'objet de collection par quelque amateur de l'antiquité, comme plusieurs des œuvres d'art que l'on a découvertes, dans les mêmes contrées.

Nous avons, dans cette statuette, une répétition d'un type extrêmement célèbre dans l'antiquité, celui de l'*Hercule* debout, se reposant un instant au milieu de ses travaux, appuyé sur sa massue, type dont l'exemple le plus parfait et le plus important parvenu jusqu'à nous est l'œuvre de Glycon l'Athénien, connue sous le nom d'Hercule Farnèse (1). On sait que la renommée de ce type est attestée par le grand nombre de ses reproductions, statues de marbre (2) et figurines de bronze (3), par les imitations qu'en ont faites les graveurs en intailles (4), et surtout par la quantité de villes de toutes les parties du monde grec qui l'ont retracé sur leurs monnaies à l'époque impériale (5) : Athènes (6), Patræ, Corinthe, Messène, Gythium, Hadrianopolis et Philippopolis de Thrace, Cius et Nicée de Bithynie, enfin Tralles. Il serait assez peu vraisemblable qu'une représentation aussi fameuse eût été créée par un artiste dont le nom est demeuré inconnu de tous les écrivains antiques, comme celui de Glycon ; aussi l'inscription d'une statue de ce type qui existe à Florence au Palais Pitti (7) a-t-elle donné aux meilleurs critiques (8) lieu de penser que le véritable créateur en avait été Lysippe, et que l'Hercule Farnèse

(1) Maffei. *Raccolta di statue antiche*, pl. XLIX ; Piranesi, *Statue*, pl. II ; Morghen et Volpato, *Principj del disegno*, pl. XXIX ; *Museo Borbonico*, t. III, pl. XXIII et XXIV ; O. Müller, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. XXXVIII, n° 152; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 789, n° 1978.

(2) Voy. les principales dans Clarac, pl. 302, n° 1979; 790 B, n°s 1984 et 1984 A; 791, n° 1989; 802, n° 1984 A.

(3) Entre autres, *Galleria reale di Firenze*, t. III, pl. CX et CXI.

(4) *Mus. Odescalch.*, t. II. pl. XII ; Wicar, *Galerie de Florence*, t. III, pl. XXIV; O. Müller. *Denkm.*, t. I, pl. XXXVIII, n° 154.

(5) R. Rochette, *Mémoires de numismatique et d'antiquités*, p. 148; Petersen, *De Libanio comment.*, II, p. 22

(6) Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 397.

(7) Bianchini, *Palazzo dei Cesari*, pl. XVIII ; O. Müller, *Denkm.*, t I, pl. XXXVIII, n° 151.

(8) Visconti, *Mon. Gabini*, p. 44; Meyer, *Geschichte d. bild. Künste*, t. I, p. 128; O. Müller, *Handb. d. Archæol.*, § 129, 2.

n'est qu'une admirable copie, et non un original. Ce qui fait l'intérêt spécial du bronze de Rennes, c'est que, plus qu'aucune autre répétition du même type, il se rapproche de l'Hercule Farnèse par l'inclinaison particulière donnée au corps (elle n'est pas la même dans les autres répliques), et par le caractère de la barbe et des cheveux.

La seconde figurine gravée sur la planche 36 est, dans ses petites dimensions, un des spécimens les plus parfaits que l'on puisse rencontrer du style et du faire des écoles du midi de la Gaule, au I[er] siècle de l'ère chrétienne. Le nom de *Mercure-Auguste,* fourni par les monuments épigraphiques, est celui qu'il faut donner à cette représentation, car les traits de la tête reproduisent avec une fidélité si parfaite ceux de l'empereur Auguste, qu'il n'y a pas moyen de douter que ce ne soit lui que l'artiste ait voulu représenter avec les attributs du dieu. C'est afin de bien faire sentir la ressemblance de cette effigie avec celle des monnaies, que nous avons fait graver la statuette de manière à ce que la tête se présentât de profil. Le Mercure-Auguste du bronze de Rennes est debout, la chlamyde jetée sur l'épaule gauche, une bourse dans la main droite ; le caducée que tenait originairement la gauche a disparu. Il a deux petites ailes dans sa chevelure, que ceint une couronne de laurier. Ses yeux étaient incrustés d'argent. Le catalogue manuscrit du président de Robien ne fournit aucun renseignement sur l'origine de cette belle figurine, à laquelle il ne paraît pas avoir attaché le prix qu'elle méritait réellement.

E. DE CHANOT.

L'explication que j'ai donnée des bas-reliefs du vase de sardonyx de l'abbaye de Saint-Maurice en Valais me paraît définitivement confirmée par la comparaison que l'on peut en faire avec le sarcophage de Barile, publié dans les planches D et E du tome IV des *Annales de l'Institut archéologique* (1832). En effet, la partie la plus embarrassante jusqu'ici de la composition du vase de Saint-Maurice, le groupe de la vieille nourrice accourant annoncer à la mère ce qui se passe, groupe où j'ai essayé de montrer l'écho d'une scène de la tragédie des *Filles de Scyros* d'Euripide, se

retrouve, avec de très-légères variantes, sur le sarcophage (1), à côté de la scène d'Achille rejetant ses habits de jeune fille en entendant le son de la trompette, cette dernière scène représentée dans les données les plus habituelles. R. Rochette, qui a commenté ce monument, n'a pas, dans le silence des mythographes, donné d'explication précise du groupe de la mère et de la nourrice.

F. LENORMANT.

(1) Le trône où la reine est assise est représenté de même sur les deux monuments, avec le bras soutenu par une sphinx ailée et accroupie.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

MONUMENTS PUBLIÉS DANS L'ANNÉE 1875

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

PIERRES GRAVÉES.

BIJOUX.

PEINTURES.

PEINTURES DE VASES.

TABLE DES PLANCHES DE L'ANNÉE 1875

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

TABLE DU TEXTE DE L'ANNÉE 1875

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.



TETE DV FRONTON OCCIDENTAL
DV PARTHENON







DIONYSVS ET SILENE

PLAQVES D'OR



L'INITIÉ DE L'AVTEL

A. Levy Editeur

Imp Lemercier & Cie Paris



DIONYSVS ET DEVX SATYRES

A. Lévy Éditeur

Imp. Lemercier & Cie Paris



APHRODITE ET MYRTIL



PEINTVRE MVRALE

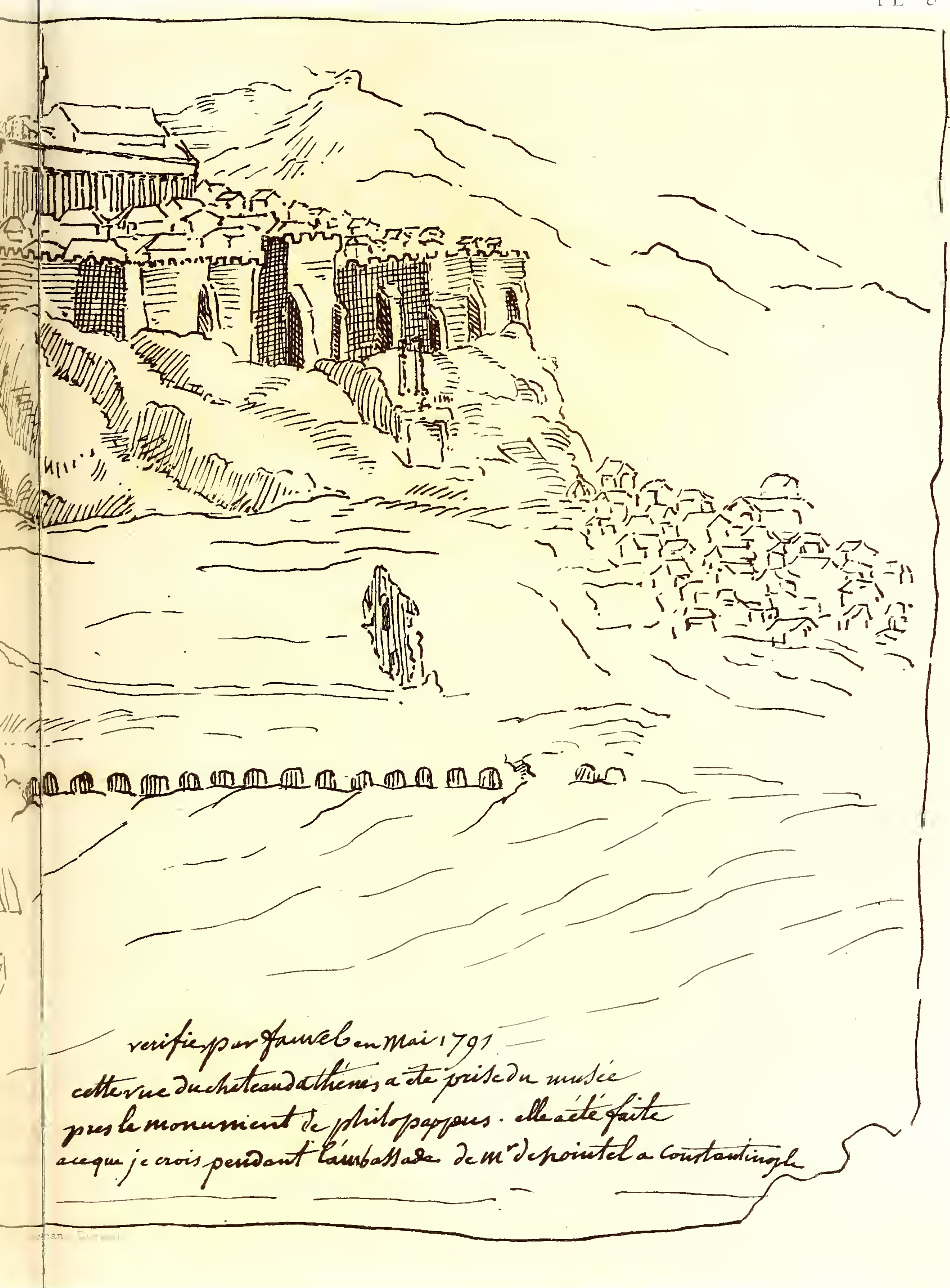


Paris Imp. Lemercier et Cie

BAS-RELIEF D'VN VASE FVNERAIRE D'ATHÈNES



L'ACROPOLE D'AT



TÈNES AVANT 1687



CRONOS ET RHÉA.

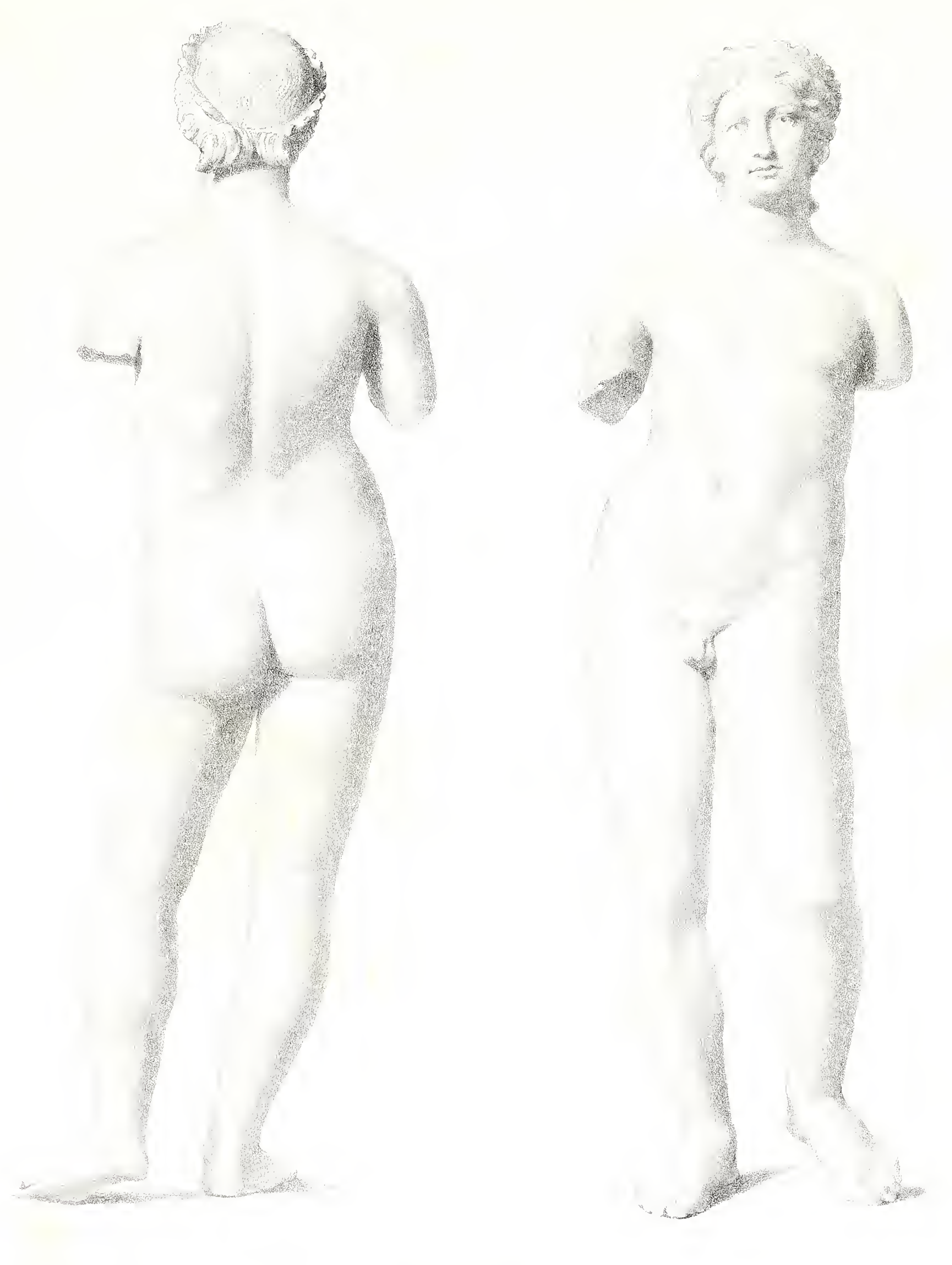
A. LEVY, Editeur

Imp. Lemercier Cie Paris.



A. Artigue — A. Guillaumot, pinx.

Athlète couronné par la Victoire



Amaury Duval del.

L'APOLLON DU VIEIL-EVREUX

A. LEVY Editeur



SARCOPHAGE DV MVSEE DE MARSEILLE



APHRODITE AV BAIN

Housselin del.

Hercule et Iphiclès.

A. LÉVY Editeur

Imp. Lemercier et Cie Paris

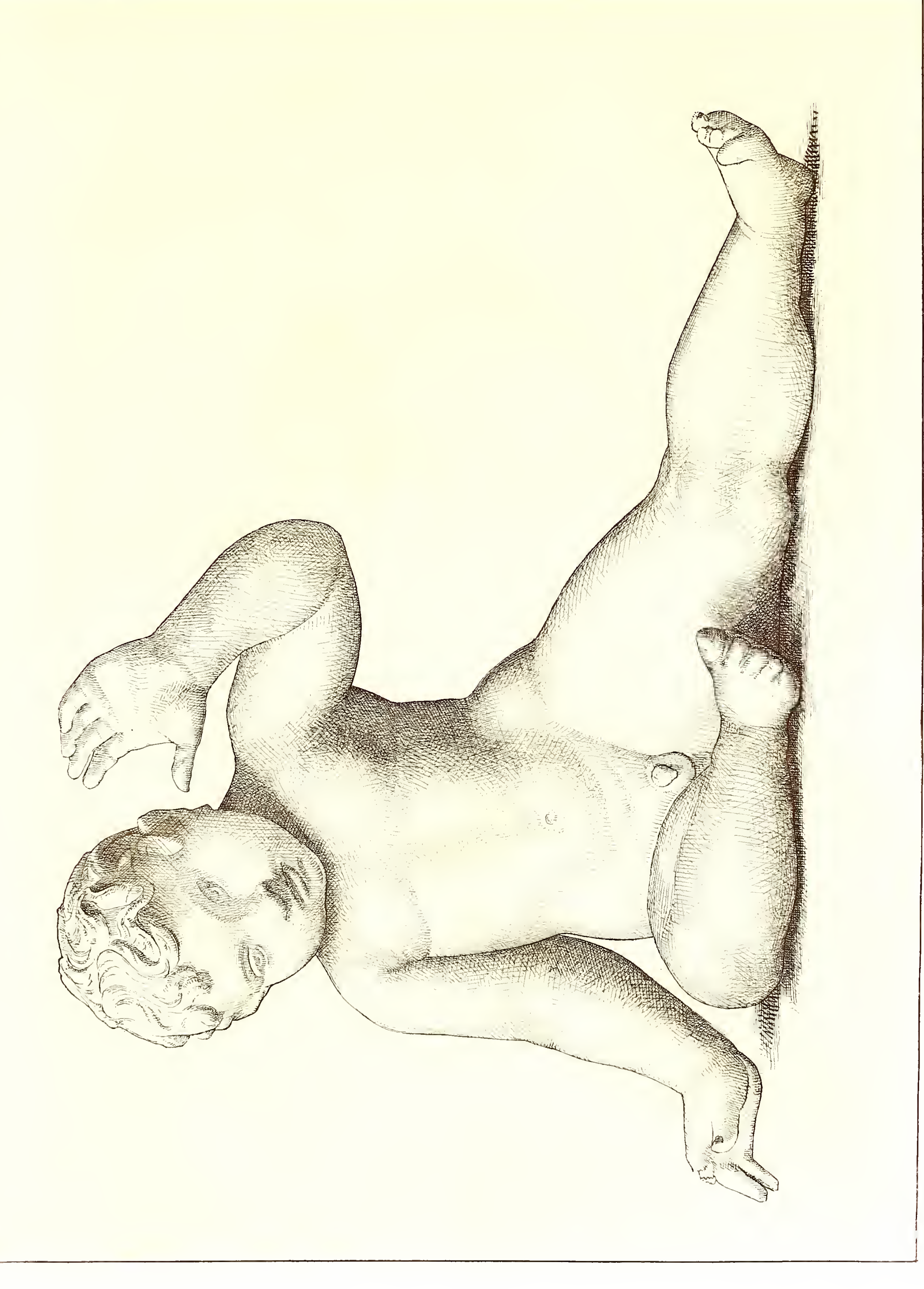


Housselin del.

Zeus, Hermès et Iris.

A. LÉVY Éditeur.

Imp. Lemercier et Cie Paris





TÊTE DE MÉDVSE



1



2

Peintures d'un Manuscrit de Nicandre



A. Artigue. del & sculp

Sarcophage chretien d'Arles



Rousselin del.

Hercule et Achéloüs

A. Lévy Editeur Imp. Lemercier & Cie Paris



Thésée et le Minotaure.

A. LÉVY éditeur

Imp. Lemercier et Cie Paris



Bas-reliefs votifs d'Elevsis



Œnochoé de Bronze





Ganymède et Aphrodite



FRAGMENTS DE VASES RELATIFS À TRAJAN

A. LEVY, Editeur

VENVS DV LIBAN

A. LEVY, Editeur

LA MORT D'ALCESTE

SARCOPHAGE DV CHATEAV DE SAINT-AIGNAN

A. LÉVY, Editeur





HERMÈS DOVBLE

DE DIONYSVS PSILAX ET D'VN JEVNE SATYRE

A. LÉVY, Editeur





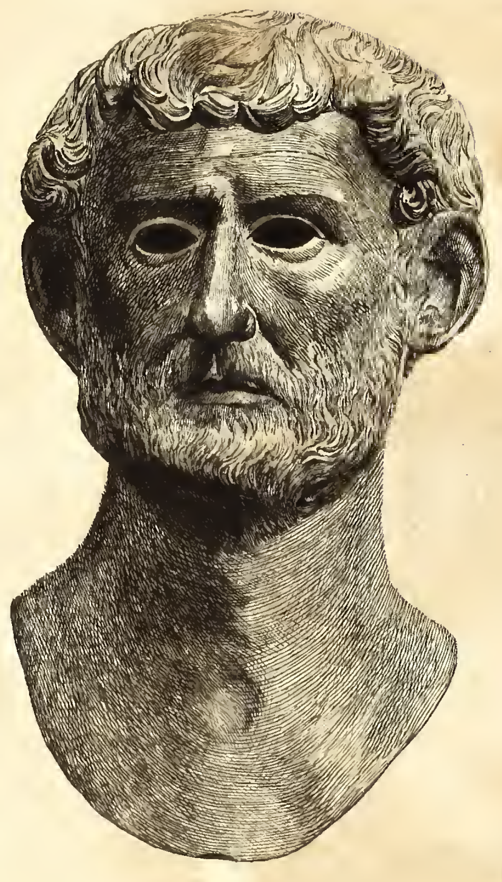
Housselin del.

Persée et les Gorgones.

A. LÉVY Editeur

Imp. Lemercier et Cie Paris







Bvstes de bronze trovvés près d'Annecy

A. Lévy. Editeur





OCTAVIE

CAMÉE APPARTENANT A M LE BARON ROGER

2

3

Peintures d'un manuscrit de Nicandre



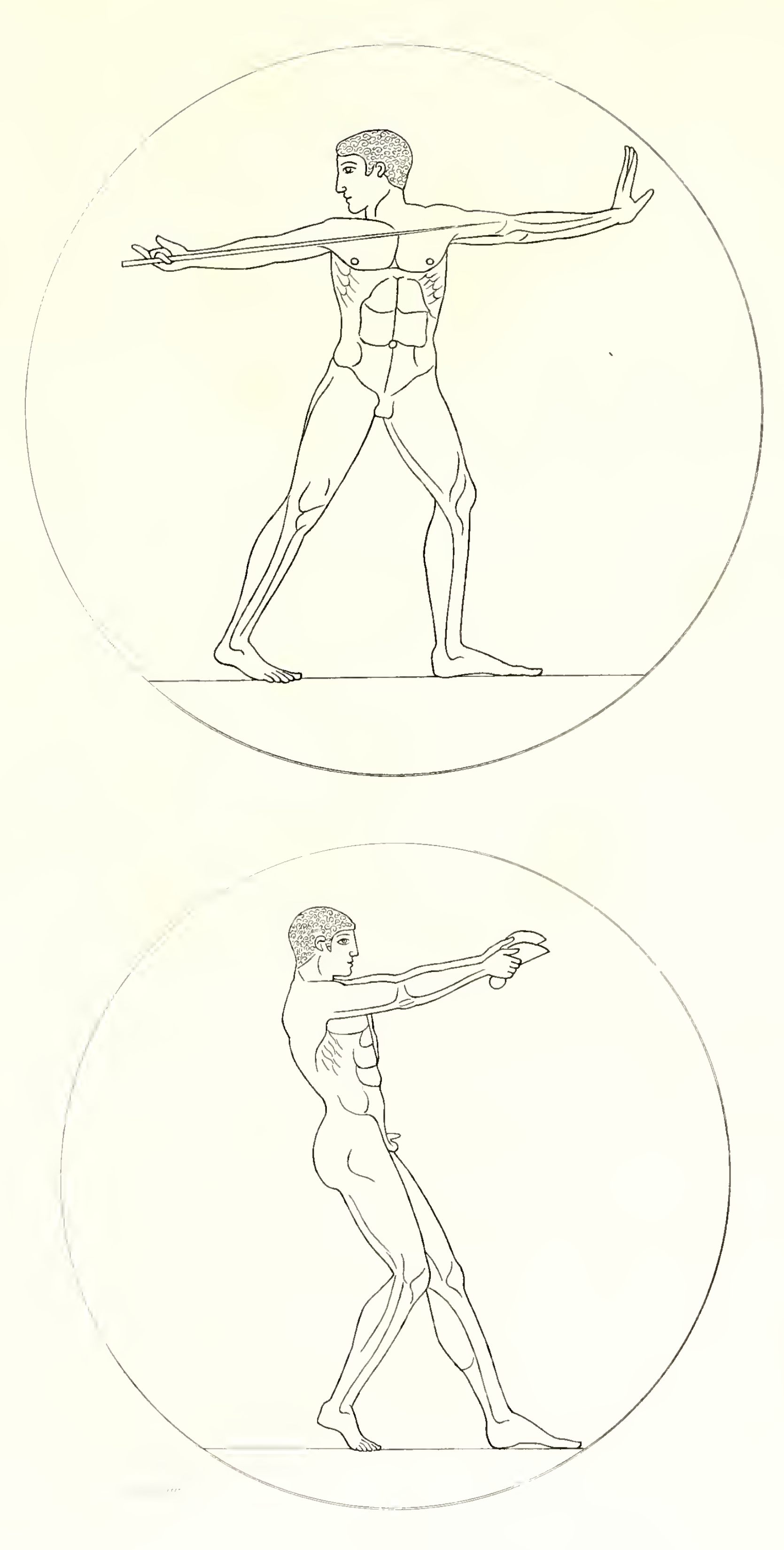
Venvs de bronze

de la collection de Lvynes





Têtes de Marbre du Musée de Nîmes



Disqve votif de Bronze



BRONZES DV MVSÉE DE RENNES




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00458 8063

